السلسلة الجامعية

النثر الأدبي الأندلسي
في القرن الخامس
"مضامينه وأشكاله"

تأليف

علي بن محمد
أستاذ بجامعة الجزائر

الجزء الثاني



دار الغرب الإسلامي

النثر الأدبي الأندلسي

في القرن الخامس

الجزء الثاني

النثر الأدبي الأندلسي
في القرن الخامس
"مضامينه وأشكاله"

تأليف
علي بن محمد
أستاذ بجامعة الجزائر



الجزء الثاني



الطبعة الأولى

1990

دار الغرب الإسلامي

ص.ب: 5787 - 113

بيروت - لبنان

البَابُ الثَالِثُ

أشكَال النثر وخَصَائِصه الفَنّية

ليس عجيباً أن نجد نصّاً واحداً، من نصوص الأدب، ينتمي إلى جهتين اثنتين، فيعالج هناك من زاوية غير التي يعالج منها هنا. ذلك أن لكل قطعة أدبية طبيعتين مختلفتين يتكوّن جنسها منهما معاً: إحداهما تتصل بالغرض، ونسيج المعاني والأفكار، والدلالات المختلفة التي توحي بها القراءة، ويقود إليها الفهم... وهذا ما جرت عادة الدارسين على تسميته «بالمضمون». أما الطبيعة الثانية لتلك القطعة فهي التي يلتقي عندها قالب النص الخارجي، أي بنيته العامة، وصيغ التعبير فيه، أي أساليب أدائه، ومجموع الأدوات الفنية المستعملة ضمنه... وهذا ما يعرف عند الباحثين «بالشكل».

والذي يتضح من هذا: أن كل قطعة يخضعها الباحث للدرس والمعالجة، لا تبوح له بمكنون أسرارها إلا إذا استنطق طبيعتيها كلتيهما ليستخرج أقصى ما يستطيع من المقومات الكامنة فيهما.

ولقد أتيح لنا، طوال فصول الباب الثاني، أن ندرس مضامين النثر، ومحتوياته المختلفة، وأن نقف عند أصولها وفروعها، كما تجلت لنا من خلال ذلك القدر الوفير من نصوصه المتنوعة. ونحسب أن الذي يسّر لنا الإحاطة بأغلب وأهم الأغراض التي عالجها كتّاب القرن الخامس، هو توزيعها إلى فئات متجانسة، ضمن عناوين ترمز إلى وحدة صنفها، وتدل على أوضح وأبرز ما يجمع بينها، فلعل ذلك التصنيف كان في حدّ ذاته ضرباً من ضروب الدراسة لها.

ومن هنا، فنحن في هذا الباب مضطرون، أيضاً، إلى أن نبحث عن تصنيف ملائم للأشكال التي اكتساها النثر في هذا القرن، تتوزع بموجبه على

فئات متجانسة تمكننا من أن نلم بخصائصها منفردة، وأن نستنبط بعد ذلك، من خلالها، أهم خصائص النوع الذي تنتمي إليه.

ونحن حين نأخذ في البحث عن ذلك التصنيف الملائم، نجد أنفسنا ـ مرة أخرى ـ أمام طريقتين من طرائق العمل: فإما أن نقنع بالوقوف عند مظاهر الأشياء، كما تلوح لنا، لا نتعداها، ولا نلتمس تبيّن ما وراءها، فلا نرى حينئذ في هذا السيل من النصوص النثرية، التي احتفظت لنا به المصادر، إلا رسائل كانت تتبادلها الأطراف المتنائية... فإذا حرصنا، غاية الحرص، على تنظيمها من حيث أشكالها، لم نجد لها أحسن من أغراضها: فهي ديوانية أو إخوانية... إلخ، وحينئذ يكون هذا الباب، في أحسن أحواله، تكراراً للباب السابق، وترديداً مملاً لما تقدّم من الكلام فيه... وإمّا أن ننظر إلى هذا التراث نظرة جديدة، فنربطه بقيم العصر، ونقرب صلته بمفاهيمنا الحديثة، فنهيء له أن يبعث في ثوب طريف، هو لباس الناس اليوم. فإذا أحسنا خلعه عليه، وأتقنا تكييفه بأوضاعه الخاصة، بدا في هيأة مقبولة، مستأنسة، وإلا فقد تلفظه الأذواق، وتستهجنه الطباع، إذا استمر إخراجه للناس في زي متحفي، أو في حلل المهرجانات «الفلكلورية».

ومما لا ريب فيه أن مثل هذا «التحديث» لا يجوز له بحال من الأحوال أن يسلك إلى التراث طريق التعسف، أو أن يفسره على ما لم يخلق له، أو أن يؤدي إلى ضرب من ضروب مسخه وتشويه جوهره المتأصل فيه. إن البحث عن رداء جديد لهذا الأدب، إنما هو من قبيل إكسابه المزيد من عناصر القوة والحياة، في حين أن التشويه والمسخ إضعاف وإماتة... وشتان بين الساعي إلى الموت، والساعي إلى الحياة.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات كلها، فإنه تبدّى لنا أن أنواع النثر التي درسنا أغراضها في الباب السابق، نستطيع أن نقسمها، تبعاً لأجناس أدائها الفني، وبنياتها العامة إلى قسمين رئيسين هما:

1 ـ الصيغ التخاطبية.

2 ـ الصيغ القصصية.

فأما صيغ التخاطب فتشمل كل ما ينشئه الأديب من نثر في مخاطبة غيره ـ كتابة أو مشافهة ـ لتبليغه رأياً، أو اطلاعه على خبر، أو إقناعه بوجهة نظر، أو تَنْبيههِ إلى غلط، أو غير ذلك من الحالات التي يحتاج فيها الناس إلى التخاطب، خارج الكلام العادي الذي يتبادلونه بصفة تلقائية، عفوية، في شأن من شؤون حياتهم اليومية.

وهناك جنس آخر من أشكال الكلام قد يلتقي في أغراضه، وفي أهدافه المعنوية بالقسم التخاطبي، ولكنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً في شكله، لأنه يمتطي إلى معانيه أساليب التعبير غير المباشر، ويعتمد على الإيحاء، والتشويق، والسرد المنبه للخيال، الموقظ لما في الإنسان من قدرة على التصور، ليتمكن من مشاهدة ما لم يقع كما لو أنه وقع، والاستماع إلى ما لا ينطق، كما لو أنه ينطق بالفعل، بالإضافة إلى اختيار الإشارات الرمزية التي تحمل عن الكاتب ما لا يريد الكشف عنه، والتصريح به من مواقفه ومذاهبه وآرائه... فلهذه الأسباب كان الأدب القصصي مختلفاً كلّ الاختلاف عن أدب الصيغ التخاطبية. ومن هنا تعين أن ندرس كل جنس، بما يتفرع عنه من أقسام ومحاور ثانوية، في فصل منفرد.

ولما كانت هذه الدراسة لا تستكمل إلا إذا توقفنا عند النسيج الفني الذي يشكل الخلفية الجمالية لكل هذه النصوص، بقطع النظر عن أشكالها المتمايزة، لنتبيّن معالمها الإبداعية في العبارة، والأسلوب، والموسيقى، ونوعية الأدوات البيانية التي تعتمد عليها... فإننا جعلنا هذه المسائل كلها مادّة للفصل الثالث.

وعلى ذلك تكون بنية هذا الباب على النحو التالي:

1 ـ الفصل الأول: الصيغ التخاطبية.
2 ـ الفصل الثاني: الصيغ القصصية.
3 ـ الفصل الثالث: خصائص التعبير الفني.

الفصل الأوّل

الصِّيغ التخاطبيَّة

الصيغ التخاطبية هي الأشكال التي يستعملها الناس، في زمن من الأزمنة، لتبادل الحديث فيما بينهم عن طريق الكتابة الأدبية[1]. وقد تختلف هذه الصيغ من عصر إلى عصر، إذ يسعى كل جيل إلى إحداث أنماط أقدر على تبليغ ما في نفسه، والتعبير عما يريد من أنواع المواقف والانفعالات، ولكننا نستطيع أن نلخّص، غاية التلخيص، الدوافع التي تحفز الناس إلى التخاطب الكتابي الأدبي، في ثلاثة منطلقات أساسية هي:

1 ـ تبليغ العواطف الظرفية.

2 ـ بسط المواقف والآراء.

3 ـ ردود الفعل والمواجهات.

وسواء صحت هذه القسمة على مجمل النثر ذي الطابع التخاطبي، في كل عصر، أم لم تصح، على هذا النحو من الشمولية والإطلاق، فإن الذي استبان لنا بكل جلاء أن النصوص الأدبية التي احتفظت لنا بها المصادر، من الأدب الأندلسي، في القرن الخامس تنسجم غاية الانسجام مع هذا التقسيم، ما لم تكن ذات طابع قصصي.

وميزة هذا التقسيم، فيما يبدو لنا، أنه يجمع بين اعتبارات الشكل، واعتبارات المضمون، في إحداث وحدات متجانسة من أنواع النصوص

---

(1) قصرناها على الكتابة لأن الخطابة الشفوية لم يعد لها أثر يذكر في هذا العصر.

المتوافرة. وهكذا فإن منطلقات النوع الأول التي ترمي إلى تبليغ العواطف الظرفية، والانفعالات الآنية، إنما يلائمها من أشكال التعبير الصيغ الترسلية، كما يلائم النوعين الباقيين أشكال أخرى تتسع لها، وتقوى على حمل مدلولاتها مما سنتحدث عنه، بعد ذلك، بالتفصيل.

* * *

أوّلًا: التَّرَسُّل
(صيغة التعبير عن العواطف الظرفية)

ماذا نعني بكلمة «الترسل» حين نستعملها في هذا السياق، على وجه الدقة والضبط؟.

لو كنّا نقصد بهذه اللفظة كلّ نصّ أدبي جاء افتتاحه بصيغة من الصيغ المستعملة في مقدمات الرسالة، لكان علينا، حينئذ، أن لا نرى في جلّ النصوص التي بين أيدينا من النثر الأندلسي، في هذا القرن الذي ندرسه، إلا مجموعة من الرسائل، سواء في ذلك ما طَالَ مِنْها وما قصر. ولعله لا يندّ، وقتئذ، عن هذا التصنيف إلا طائفة شاذة من النصوص، يكون منها عدد قليل من المقامات والرقاع ذات الطابع القصصي، على أن بعضها لم يخل أيضاً من مداخل تسلكه ـ حسب هذا المنطق ـ في عداد الرسائل. . .

والواقع أنه كان لا بد لنا أن نقيد مفهوم الترسل بالصيغ التي نهضت بالتعبير عن العواطف الظرفية لأصحابها، وانفعالاتهم الآنية، وما اقتضته ظروفهم الاجتماعية أو السياسية من أنواع المعاملات والمجاملات. وعلى ذلك فإن الترسل الذي نعنيه ينحصر في المفهوم التقليدي للرسالة القصيرة التي توجه إلى مراسل بعينه، لإبلاغه ضرباً من ضروب المضامين التي ذكرناها، أو لقضاء أي أرب ظرفي آخر بواسطتها، من أمثال التهاني والتعازي، والشفاعات، والأمر، والنهي. . . وما إلى ذلك مِمّا كنّا وقفنا عنده طويلًا في الباب الثاني من هذا البحث.

ونحن إذا أمعنّا النظر في الرسالة لنستخرج منها المواطن الجديرة بالدراسة، من الناحية الشكلية المتصلة بالبنية الخارجية، والقالب العام الذي تساق فيه، وجدنا أن أهم ما يسترعي الانتباه، ويستحق العناية يوشك أن ينحصر في مبادئها وخواتمها، أي بتعبير آخر: في المداخل التي يمهّد بها الكاتب لعرض غرضه، وفي المخارج التي ينهي بواسطتها الخطاب. وبين هذه وتلك ترد الصيغ الدعائية التي لا تخلو دراستها من قيمة، وهي تأتي أحياناً في سياق المقدمة، وأحياناً في سياق الخاتمة، وربما جاءت فيهما معاً.

وأوضح ما ينبغي أن يستقر في الأذهان أن صلب الرسالة لا يكاد ينفرد بقالب تعبيري خاص به، ولا تعرف له خصائص بنيوية هي وقف عليه، فيكون من المفيد دراستها على حدة، ورصد مختلف أوضاعها الفنية.

ونظراً إلى أنّ جلّ النصوص التي أخرجناها من حيز الرسالة، وصنفناها ضمن أنواع أدبية أخرى، لندرس خصائصها من خلالها... قد انطوت على مقدمات، وخلاصات لا شيء يميزها عمّا هو وارد من هذه الصيغ في نماذج الترسل التقليدي، فإننا ـ لذلك ـ لم نستبعدها من البحث، ولم نفرق، في الدراسة، بين ما يأتي من هذه المداخل والمخارج فيما سميناه بصيغ الترسل التقليدي، وما يأتي منها في الرقاع التي تنتمي إلى أجناس أدبية أخرى، كالتقرير، والمقال، والإعلان وما إلى ذلك...

وخلاصة الرأي عندنا، في هذه النقطة: أن المقدمة والخاتمة هما من صيغ الترسل التقليدي، تلحقان به، وتدرسان معه، مهما كانت طبيعة الرقعة التي تشتمل عليهما.

أ ـ مقدمة الرسالة:

من أبرز ما يعطي الرقعة الأدبية صيغة الرسالة، ولو في ظاهر أمرها، تميزها بمجموعة من الرسوم يتشكل منها المدخل الذي قد يسمّى مقدمة. ويبدو أن هذه الخطوات المتتابعة في الرسالة قد غدت في أواخر القرن الخامس، وبداية القرن

السادس، من البروز والوضوح بحيث استطاع أبو القاسم الكلاعي [1] أن «ينظّرها»، وأن يَدْرُسَها باستفاضة في كتابه «إحكام صنعة الكلام» [2]. وقد جعل هذه المقدمة تنطوي على ثلاث مراحل هي كما يلي:

1 ـ **العنوان**: وهو أن يرد في الرسالة: «من فلان إلى فلان» فيتعين بذلك اسم المرسل، واسم المرسل إليه. وليس شرطاً أن يكتب هذا العنوان على ظهر الرسالة كما قد يظن، فكثيراً ما تأتي هذه الصيغة في أول الرقعة المكتوبة، وهي حقاً، على هذه الصورة، بمثابة العنوان لها.

2 ـ **البسملة**: أو ما يسميه المؤلف «الاستفتاح» وهو أن يثبت الكاتب بعد العنوان مباشرة عبارة «بسم الله الرحمن الرحيم».

3 ـ **الصلاة على النبي**: والكاتب يفيدنا بأن الأدباء في عصره لا يغفلون أبداً، في رسائلهم الصلاة على الرسول، عليه الصلاة والسلام، وإنما يختلفون في العبارة التي يختارون استعمالها. «فبعضهم يكتب: وصلى الله على محمّد الكريم، وهذا لفظ معادل للبسملة في الوزن والسجع، وبعضهم يؤثر لفظ القرآن... فيقول: وصلى الله على محمّد وسلّم تسليماً...» [3].

وبعد المقدمة تبدأ المرحلة التي يسميها الكلاعي «صدر الرسالة» وقد تكون باستعمال عبارة «أما بعد» ولكنها عنده لا تصلح إلاّ «في المخاشنة والعتاب» [4]...

والذي يستلفت الانتباه حقاً أن التحميد ليس مرحلة من مراحل الرسالة كما

---

(1) محمد بن عبد الغفور الكلاعي، أبو القاسم. من أعلام القرن السادس الهجري. كان أبوه (أبو محمد) من طبقة ابن بسام، وكان صديقاً له (انظر ذ: 1/3 ص: 325). وكان جدّه (أبو القاسم بن عبد الغفور) صديق المعتمد، ونديمه، والمفوض في أمر مملكته. وقد مات شاباً. انظر: ذ 1/3 ص:رص: 323).

(2) كتاب «إحكام صنعة الكلام» حققه محمد رضوان الداية ـ بيروت ـ 1966.

(3) إحكام... ص: 56.

(4) نفسه، ص: 58.

رأينا، وكأن البسملة والصلاة على النبي أغنيا عنه. ولذلك نراه يقول بصريح العبارة: «وكانوا أيضاً يستفتحون بحمد الله سبحانه في الخطب، وفي إصلاح ذات البين، وفي الاستنفار، وفي حمالة الدماء، وفي خطب النكاح، وفي كل أمر له بال. . .»[1].

ويؤيد هذا الكلام أننا وجدنا أكثرية الرسائل المشهورة في العصر الأموي والعصر العباسي خالية من التحميد[2] وربما خصه بعض الكتاب برسالة مستقلة، وأفردوه برقعة لا يكون فيها شيء آخر غيره، فيغدو التحميد عند الكاتب، حينئذ، غرضاً أدبياً يقصد إليه قصداً في ظرف معيّن مِن حياته[3].

أما فيما يتصل برسائل الأدباء الأندلسيين، فإن الغالبية العظمى منها تخلو من كل الخطوات التمهيدية، فلا نجد فيها عنواناً، ولا بسملة ولا تحميداً. ومما يدلّ على أن الذين يجمعون نصوص الأدب، ويؤرخون لها من كتاب المصادر، كانوا يختصرون ما ينقلونه منها بحذف الفقرات التمهيدية فيها، أننا وجدنا ابن سيده[4] يذكر في المقالة التي انتقد فيها ابن أرقم[5] اعتراضه على بعض الاستعمالات الواردة في مقدمتها، وفي عبارات التحميد منها خاصة. وقد عرفنا ذلك من خلال رَدّ ابن أرقم على منتقده حين قال: «كان أول التحميد: (الحمد لله تَيَمُّناً بِحَمْدِه، وتَحَدِّياً لحده، الهادي من ارتضاه سبل رضاه، الحادي

---

(1) إحكام، ص: 59.

(2) انظر مثلاً «رسائل الجاحظ» جمع حسن السندوبي، و «رسائل البلغاء» لمحمد كرد علي.

(3) انظر رسالة ابن المقفع في مجموع «رسائل البلغاء» ص: 135، لمحمد كرد علي (القاهرة، 1946).

(4) ابن سيده: أبو الحسن علي بن إسماعيل من علماء النحو واللغة في الأندلس. توفي سنة 453 هـ.

(5) أبو الأصبغ عبد العزيز بن محمد بن أرقم من وادي آش، وأقام بدانية عند «إقبال الدولة» علي بن مجاهد، ثم انتقل إلى المرية حيث المعتصم بن صمادح وأصبح من مشاهير الرجال في دولته. توفي في عهد المعتمد بن عباد بإشبيلية. وانظر ذ: 1/3، ص: 360 وهامش المحقق بها.

من انتقاه إلى علم تقاه) فأنكر «تَحَدِّياً» ووضع مكانه «تَصَدِّياً. . . .»[1].

إن ردّ الكاتب على الانتقاد الصادر إليه من ابن سيده هو الذي أفادنا بأن الرسالة كانت في الأصل تتضمن فقرة في التحميد، أما الرسالة نفسها، التي كانت مبعث هذه الخصومة، فقد أثبتها صاحب الذخيرة خالية من كل أنواع التقديم[2].

ولا بـد من الإشارة هنـا إلى أن صاحب الـذخيرة أورد «فصـولاً في التحميدات»[3] لابن برد الأصغر، وهي عبارات مقتضبة، وفقرات قصيرة، معزولة عن سياقها، لا تعنينا الآن ونحـن نتحدث عن التحميدات التي يكتبها الأدباء مدخلاً لرسائلهم. على أنه ينبغي أن نذكّر هنا، بما كنّا أشرنا إليه، سابقاً من أن صاحب المغرب يخبرنا بأن تحميدات ابن برد هي جزء من فصول كتاب قدمه إلى المعتصم بن صمادح[4].

وأيّاً ما يكون الأمر، فإن الرسائل التي بين أيدينا لا تخلو، في غالبيتها من شكل من أشكال التوطئة والتمهيد، حتى وإن حذفت مداخلها الأصلية. والحق أن ما حذف ليس إلا تلك الرسوم التقليدية التي تواضع الأدباء على الاستفتاح بها، ثم حاول كل واحد منهم أن يصوغها بما يكون أقرب إلى نفسه، وأشبه بطبيعته. والطريف في هذا السياق أن أحد الأدباء يرى أن المقدمات إنّما تنفع أولئك الذين لا يعرفون كيف يسلكون إلى مراسليهم طريق القلب الواضحة الجلية، لأن «المقدمات توطّيء في الكلام لإيضاح النتائج، وإمرار الكلام على إطراد المناهج، وأما إذا كان المطلوب جلياً متبيناً، والوداد المرتاد في النفوس زكياً متمكناً، فتكلف ما يستغني عنه عي، لا سيما إذا خوطب ذكي ألمعي. . .»[5].

---

(1) ذ: 1/3، ص: 372.

(2) نفسه، ص: 393.

(3) ذ: 1/1، ص: 491.

(4) انظر ـ المغرب في حلى المغرب 86/1.

(5) ذ: 1/3، ص: 466 والكلام لأبي الفضل بن حسداي.

والحق أن الرسالة، أيّة رسالة، لا بد لها من توطئة لغرضها، يمكن الكاتب من الإشارة إلى موضوعه، والشروع في تناوله. وهذا هو الجزء التمهيدي الذي يهمنا، أكثر من غيره، لأنه ألصق بالرسالة، وأوثق علاقة بمضمونها الترسلي... وهو في الحقيقة عبارات تحقق الانتقال من المقدمات التقليدية إلى الغرض المقصود. ويكون ذلك بطرائق مختلفة، نذكر منها، على الأخص، ما يلي:

1 ـ **مناداة المخاطب**: وهي وسيلة يستحضر بها الكاتب مراسله، ويخاطبه كما لو كان حاضراً أمامه. والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة نورد منها قول أبي عامر بن التاكرني[1]: «يا سيدي، وأجلّ عددي، وذخيرة الأيام عندي...»[2] وهو هنا يخاطب وزيراً جليلاً هو أبو جعفر بن عباس؛[3].

ومن هذا القبيل أيضاً قول أبي عمر بن الباجي: «سيدي، ومن أبقاه الله للكرم يتبوأ سطته، والشرف يدّرع بردته، والعزّ يلبس سرباله، والفخر يسحب أذياله...»[4].

ويبدو أن هذه الصيغة تدلّ على مراسم معينة في سلم المجاملات، بالإضافة إلى قيمتها الأدبية التي تكمن خاصة في هذه الرغبة الاستحضارية لشخص المخاطب حتى يكون الحديث معه كما يكون بين الحاضرين المتقاربين من الناس... ففي كتاب «إحكام صنعة الكلام» التي أشرنا إليه منذ قليل، أن «ممّا تستفتح به الرسائل إلى الوزراء والنبهاء... من الاستفتاح والابتداء قولهم: يا سيدي، وعمادي الذي إليه استنادي...»[5].

2 ـ **تاريخ التحرير**: وهذه طريقة أخرى في عبور الكاتب إلى مخاطبة من

---

(1) أبو عامر محمد بن سعيد التاكرني، أخباره وأدبه في ذ: 1/3 ـ 226 وما بعدها.

(2) ذ: 2/1، ص: 669.

(3) أبو جعفر أحمد بن عباس. وزير زهير الفتى صاحب المرية. وقد قتلهما باديس ابن حبوس في حادثة ذكرها ابن بسام في الذخيرة، 2/1، ص: 656.

(4) ذ: 1/2، ص: 191.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص 65.

يراسل فيقول مثلاً: «كتبت صبيحة يوم السبت الثالث عشر من رجب، وقد أعزّ الله الدين، وأظهر المسلمين. . .»[1] والملاحظ أنه هنا لم يكتف بذكر التاريخ بل حرص على أن يذكر اليوم، بل وأن يذكر وقتاً معلوماً من ذلك اليوم وهو الصباح، فقال «صبيحة يوم السبت». على أن الأكثر في الورود إنما هو الاكتفاء بالتاريخ باليوم والشهر دون تسميته كما في هذا المدخل: «كتبت منتصف صفر، وقد حصلنا في قبضة الأسر»[2] وربما لم يذكر الشهر بالاسم، لدلالة الصفة الموصوف بها عليه. فقد كان الكاتب يقصد شهر رمضان عندما قال: «كتبت منتصف الشهر المبارك، وقد وافى بدخول بلنسية ـ جبرها الله ـ الفتح بعدما خامرها القبح. . .»[3].

ويبدو جلياً للدارسين أنه ليس من التقاليد الراسخة، لدى الأدباء، ذكر تواريخ تحريرهم لرسائلهم، لأنه لا يكفي أن نشير إلى احتمال حذف أصحاب المصادر لها، فإن من الأشياء ما لا يمكن تصور حذفه بصورة آلية مطردة. ولو أن كتّاب الرسائل التزموا ببيان التاريخ، لكان ذلك مساعداً للباحثين بإضاءة الكثير من الجوانب المعتمة التي تزرع البلبلة والشك في نفوسهم، وتلجئهم إلى الاعتماد على التخمين والمقاربات الجزافية.

3 ـ **الظروف النفسية**: ومما لا يقل فائدة، عند الدارس، من بيان التاريخ الذي كتبت فيه الرسالة، وصف الحالات النفسية التي ينشيء الأدباء رقاعهم في سياقها؛ على الرغم من أننا ندرك مدى الخطإ الذي يرتكبه الباحث إذا انطوى عليه الجانب الصناعي في هذا الموضوع، ولم يستطع أن يفرق بين التعابير الصادقة التي تنم عن ظروف نفسية حقيقية، وبين الصيغ التي ليس فيها إلا براعة التركيب، ومهارة التمويه.

فمن أساليب الافتتاح بالحديث عن الظروف النفسية، والأحوال الوجدانية،

---

(1) ذ: 1/2، ص: 241.

(2) د: 1/3، ص: 91.

(3) ذ: 1/3، ص: 101.

قول الكاتب في مطلع رسالته: «كتابي والدمع ينشيء لعيني سحائبه، والحزن يجهّز إلى نفسي كتائبه...»[1].

ومما يشبه هذا التعبير قول الآخر في مثل ظروفه: «كتبت وأنا من الحزن في ثوب حداد، ودمع كأكفّ الأجواد، شوقاً ووحشة إلى الأنس بتفيّؤ ظلك الوارف...»[2].

4 ـ **أثر الرسائل التي يكتبون جواباً عنها**: وكما اتخذ الكتاب من أحوالهم النفسية وهم يكتبون رسائلهم، موضوعاً صالحاً للافتتاح به، فإنهم قد يتخذون أيضاً من الآثار التي تحدثها كتب أصدقائهم في نفوسهم، عند ورودها عليهم، غرضاً مناسباً يفتتحون به رقاعهم الجوابية. ومن المعلوم أن القيمة الأدبية لهذه الصيغة تختلف عن قيمة تلك. فإن مفاتحة الإنسان صديقه بأحوال نفسه وهو يكتب إليه، كثيراً ما يكون أسلوباً ناجحاً في حالات البث، والشكوى، أو عند التعزية ومشاركة الإخوان في مصابهم، ومقاسمتهم ما ينتابهم من الحوادث. أما وصف أحوال تلك النفس عند ورود رقاع الأصدقاء عليها، وما ينبغي لها من التكيف مع ما تحمله من الأنباء، فلذلك موقع آخر، وسياق مغاير للسياق الأول.

فهذا صديق يتلذذ وهو يعدّ ما انطوى عليه كتاب صديقه من علامات المودّة الراسخة: «ورد كتابك الكريم يعرب عن ود لا تكذب فيك صفاته، وعهد لا تقرع صفاته...»[3].

وقد يحدث كتاب الإخوان من الأثر الإيجابي في نفس المرسل إليهم قدراً لا يخلو من المبالغة والغلو كما في هذا القول: «ورد كتابك فرفع مغضوض نواظري، وحرك سكون خواطري، وأقام عاثر همتي، وأعاد عليّ ذاهب

---

(1) ذ: 1/3، ص: 224.

(2) ذ: 2/1، ص: 908.

(3) ذ: 1/3، ص: 193.

منّي. . .»[1] ولكن في صلب الرسالة من الحديث المتبادل بينه وبين صاحبه الذي يكتب إليه، «من صفاء الود، والوفاء بالعهد» ما يكسب ذاك الكلام قابلية تصديقه، وإن بدا لنا كأن الكاتب قد استسهل أن يجري مثل هذه الصيغ على قلمه، وربما كان المرسل إليه واحداً، فهو لا يملّ من تكرار ما تحدثه رسائله في نفسه من المسرة والارتياح. فهو يقول في افتتاح رسالة أخرى: «ورد كتابك فنوّر ما كان بالإغباب داجياً، (وحسن عنك مشافهاً ومناجياً) واستردّ إلى الخلة بهاءها، وأجرى في صفحة الصلة ماءها»[2]. والذي يرجح عندنا صدق الكاتب وعدم غلوّه فيما يصف من فرحته برسالة خله، أنه يقول له بعد ذلك: «ولا تَعْدُ (بعد) إلى هذا فيكفي ما يجنيه علينا حادث البين، حتى يزيده بقطع الأثر بعد العين، ورأيت ما وعدت به من الزيارة، فسرني سروراً بعث من أطرابي وحسن لي دين التصابي. . .»[3].

5 ـ ذكر المكان الذي يكتب منه: الحق أن معرفة المكان الذي يقيم فيه الكاتب ساعة ينشيء رسالته من المعلومات الهامة للغاية، لو كنا نستطيع أن نظفر بمثل هذه البيانات في كل أو جلّ الرقاع التي احتفظت لنا بها المصادر. ولكن الواقع ـ للأسف ـ يجعل مثل هذا الورود نادراً للغاية. والكتّاب لا يكادون يلتفتون إلى تقييد الموضع الذي هم فيه إلا في حالات شاذة يتطلبها سياق الرسالة نفسه.

فهذا أديب يقول في مطلع رسالته: «كتابي من قرطبة وقد وردتها بحمد الله على رحب وسعة، وأخلدت منها إلى سكون ودعة. . .»[4] وكان سياق الرسالة، وظروف الكاتب يقتضيان هذا التحديد في ذكر المكان، فقد كان منفياً، مغضوباً عليه، يقيم في بقعة معزولة، فإذا وجد نفسه في قرطبة، حاضرة الأمجاد الغابرة،

---

(1) ذ: 1/3، ص: 297.

(2) نفسه، ص: 296.

(3) نفسه.

(4) نفسه، ص: 293.

فإن ذلك دليل الرحمة التي أصابته، والخير العميم الذي ساقته الأقدار إليه[1].

ومما يشاكل هذا المدخل الذي فيه ذكر للمكان قول الآخر: «كتابي... من وادي الزيتون، ونحن فيه محتلون، ببقعة اكتست من السندس الأخضر، وتحلت بأنواع الزهر»[2].

والذي يستلفت الانتباه في هذه الرسالة أن كاتبها لا يكتفي فيها بذكر المكان الذي أنشئت فيه، وإنما يصف ذلك المكان، وينعت ما فيه من مظاهر الطبيعة الجميلة. ولعلّ الذي يصلح تفسيراً لذلك أن الرسالة موجهة إلى جماعة من أصحابه القدامى المستمرين في عقد مجالس الأنس والطرب في الرياض المزهرة، والمروج المخصبة، فأحب أن يبين لهم أن إقلاعه عن عاداتهم، وفراقه للمدام التي هي محور لقاءاتهم، لم يؤديا به إلى أن يحرم النفس من التمتع بجمال الطبيعة الأخّاذ[3].

6 ـ **التنويه بالقيمة الأدبية**: وأكثر ما وجدنا من ذلك الافتتاح بالثناء على بلاغة الرقاع التي يبعث بها الأصدقاء، وفصاحتها. وهي تبتدىء عادة بكلمة «وردني». فمن ذلك ما كتبه أحدهم: «وردني لك كتاب أراني كيف يكون الكلام درّاً، والبيان سحراً، وبطون المهارق حدائق، وما بين مدبّ الأقلام بوارق...»[4] ويشبه هذا المدخل تمام الشبه قول الآخر: «ولما ورد كِتابُهُ غاية الفصاحة، ومنتهى البلاغة والملاحة، قبلته عشراً، وأقبلته مني رأساً وثغراً...»[5].

---

(1) الرسالة لأبي المطرف عبد الرحمن بن الدباغ وكان قد حدث ما غير قلب أميره (المقتدر بن هود) عليه فنفاه مدة، ثم عفا عنه وسمح له بالانتقال إلى قرطبة، انظر تفاصيل ذلك في ذ: 1/3، ص: 251 وما بعدها.

(2) ذ: 1/3، ص: 282.

(3) هذه الرسالة يوجهها ابن الدباغ إلى أبي الفضل بن حسداي الإسلامي الذي رد عليه برسالة، ص: 284.

(4) ذ: 1/3، ص: 195.

(5) ذ: 2/1، ص: 910.

ومن الواضح الجلي أن هذا المدخل لا يتصوّر إلا حين يكون الذي يكتب راضياً عمن يكتب إليه، أو أن مقتضيات السياسة وما ينبغي من المجاملة، تفرض ذلك. بل إن هذا المدخل التنويهي قد ينقلب مدحاً صريحاً وثناء لا يختلف في شيء عما نعرفه من الأساليب الشائعة في مثل هذا الغرض، كما في قول من قال: «وردني كتابك الأثير، المقابل بين النثر البليغ والنظم البديع، تَصرَّفتَ فيهما تصرف من إذا حاك الكلام طرّز، وإذا غشي ميدان البيان برّز، وأخذ بافاق العلوم، وأشرقت خواطره فيها كإشراق النجوم»[1].

بيد أنه قد يكون الافتتاح أيضاً بالقدح في بلاغة الكاتب، والإشارة إلى قلة زاده من أدوات الفصاحة والبيان، كما هو الشأن في هذا المدخل: «وردني لك كتاب لطيف الحجم خلته للطفه سحاءة، وتوهمته من خفته هباءة، وفضضته عن أسطر (فيها) سواد، لم يتحصل لي منها مستفاد. . . .»[2] ونحن يزول منا العجب إذا علمنا أن هذه الرسالة هي ذات طابع عتابي، فلذلك يبدأ كاتبها بهذا الأسلوب الاستخفافي وما فيه من الغمز والتحقير.

كانت هذه أهم العلامات التي أحببنا أن نرفعها في طريق ما أبديناه من الملاحظات على أساليب الأندلسيين في التمهيد لرسائلهم، وافتتاح الكلام فيها لما يقصدون إليه من الأغراض. ومما لا ريب فيه اننا لم نحص عدّاً كل المتغيرات التي يمكن أن تلحق مقدمة الرسالة، ولكننا نحسب أننا ألممنا بأشهر طرائقهم في ذلك، وأكثرها وروداً على أقلام النابغين من كتّابهم.

ثم يبقى لنا جانب لا نستوفي الحديث عن المقدمة إلا باستيفائه وهو: الدعاء. ولكننا نريد أن نخصه بفقرات مستقلة عن المقدّمة.

ب ـ الدّعاء:

الحق أن الدعاء ليس قسماً من أقسام الرسالة ليكون مضاهياً أو موازياً

---

(1) ذ: 1/2، ص: 118.

(2) ذ: 1/3، ص: 306.

للمقدمة والخاتمة فيها. وهو في واقع أمره عسير الضبط والتحديد لأنه يأتي على وجوه مختلفة وأضرب متنوعة. أما صيغه اللفظية فمن العبث محاولة إحصائها، لأنها بعدد الحالات التي ورد فيها.

1 ـ وأول ما يعنينا من الدعاء هو وروده في مكان المقدمة بالذات، أي أن يأتي الافتتاح به مباشرة. ومن هذه الحالات الصيغة التي يقول فيها صاحبها: «أفاز الله يا سيدي الأعلى قدحك، وجعل لمرضاته كدحك، وسدد إلى أغراض الصواب سهامك، وأورد على حياض السحاب أعلامك، وفتح المبهمات بعزمك، وأوضح المظلمات بنجمك، وأبقى المحاسن ببقياك، وسقى مواطن العلياء بسقياك»[1].

إن الدعاء في هذه الحالة لم يأت في سياق غيره، وإنما استخدمه الكاتب ليكون وسيلة إلى الغرض الذي سيطرقه في رقعته. وربما لاح لنا أن هذه الفقرة قد لا تكون أوّل الرسالة، وأن المقدمة الحقيقية ربما حذفها صاحب المصدر الذي ننقل عنه. والذي يلغي هذا الاحتمال، ويقضي على كل جنوح للشك، هو أننا نجد بعد هذه الفقرة صياغة كنا رأينا أن الكثير من الكتاب يبدؤون بها. وهي قول صاحب الرقعة: «كتابي يا سيّدي، وأجلّ عددي ـ كتب الله لك السلامة، ووهب لك الكرامة ـ ولو تقدّمني في الاعتراف بمآثرك مطنب... ماشق غباري في ودادك مجار...»[2].

لو لم يكن الدعاء المتقدم، لكانت هذه هي افتتاحية الرسالة المعتادة، أما وقد تقدّمها ما تقدّمها، فقد دلّ ذلك على أنه عوّضها، واحتلّ مكانها. والذي لا مراء فيه أن هذه الطريقة في الافتتاح نادرة من النوادر، ولا تمثل المألوف والمعتاد.

2 ـ أما الذي هو مألوف ومعتاد فهو ورود الدعاء في صورة جمل اعتراضية

---

(1) ذ: 2/1، ص: 635.

(2) ذ: 2/1، ص: 636.

ضمن المقدمة وهذا في مثل الصيغة التالية «وصل إليّ ـ وصل الله اعتلاءك، وائل مجدك وسناءك ـ خطابك الكريم نظماً ونثراً، فأهدى براً، واقتضى ما لا يستطاع شكراً. . .».

والذي يبدو لنا أن هذا الدعاء الاعتراضي في مقدمة الرسـالة أو في منتهاها، إنما هو ضرب من ضروب المجاملة، ورسم من رسوم المخاطبة، سواء كان في صورة «أبقاك الله»، أو «أعزك الله»، أو ما يلتحق بهما من هذه الصيغ. والذي هو جدير بالملاحظة أننا نجد مثل هذا الدعـاء الصالح حتى في الرقاع التي يغلب عليها العتاب، وحتى الهجاء. . . فكأن آداب التخاطب قد اقتضت مثل هذه العبارات بقطع النظر عن علاقة الكاتب بالمكتوب إليه. فهذا أبو عبدالله البزلياني[1] يكتب إلى ابن عباس[2] معاتباً، بل هاجياً لأن كلامه يبلغ حدّاً بعيداً من الطعن والتجريح، ومع ذلك لا يجد غضاضة في أن يخاطبه، في أوّل الرسالة، بقوله: «كلف المروءة ـ أبقاك الله ـ صعبة إلا على الكرام، وطرق الجفاء رحبة لسلوك اللئام. . .»[3].

3 ـ وأوكد عادات الكتاب، عند استعمال الدعاء المقصود، لا الذي يأتي منه لمجرد تزيين الكلام من نوع «أبقاك الله» و «أعزك الله» واضربهما. . . أن يؤدوا معانيه بما يلائم محتويات الرسالة، وغرضها المقصود. فهـذا صديق خاطـب صديقه بعد أن أفرج عنه من السجن، وأعيدت إليه حريّة ذاته، فقال له: «ما أعجب الأيام ـ أعقبت منها السلامة والسلام ـ فيما تقضي، وكيف تمضي، تتعاقب بتلوين، وتتراءى بين تقبيح وتحسين. . .»[4] فهذا الدعاء يلائم تماماً مضمون الخروج من السجن الذي هو محور الكلام في رقعة الكاتب.

---

(1) أبو عبدالله محمد بن أحمد البزلياني خدم دولة غرناطة ثم انتقل إلى إشبيلية حيث تورط في ثورة إسماعيل بن المعتضد على أبيه. فقتله المعتضد.

(2) ابن عباس: أبو جعفر أحمد بن عباس تقدم التعريف به في هذا الفصل.

(3) ذ: 2/1، ص: 633.

(4) ذ: 1/3، ص: 449.

فإذا كان الكتاب في معنى التعزية، فقد يكون أحسن من الدعاء بابتعاد المصائب عمن يكتب إليه، أن يدعى له بالصبر وحسن العزاء وهذا هو الذي جرت العادة به، وهو الذي نجده لدى أصحاب الرسائل في مثل قول أحدهم «محن الدنيا ـ وسع الله لاحتمالها ذرعك، وأنّس في إيحاشها ربعك ـ ضروب، ولسان العبر بها خطيب. . .»[1].

وربما جاء الدعاء مزدوجاً، بعضه ممهد للبعض الآخر، وهذا مثل ما يرد عادة في موضوع التعازي أيضاً، فإن الكاتب يوجه صيغة من الدعاء إلى من يعزيه، وصيغة أخرى منه إلى المُعَزَّى فيه، وهو الفقيد، ويكون معناه حينئذ يدور حول الرحمة والمغفرة كما في قول من قال: «ونعي إليّ ـ أوشك الله سلوانك، ولا أخلى من شخصك الكريم مكانك ـ الوزير أبو فلان ـ برّد الله ثراه، وأكرم مثواه ـ فكأنما طعن ناعيه في كبدي. . .»[2].

4 ـ وكما يكون الدعاء بالخير، يكون الدعاء بالشر أيضاً فيأتي دعاء على المخاطب نفسه كما سنرى ذلك في الصيغ الختامية، أو على المذكور في الرسالة فرداً كان أو جماعة. فقد كتب أحدهم يقول: «وإن فلاناً جارنا ـ لا أجاره الله من ريب الزمان، ولا صرف عنه صروف الحدثان ـ يأبى الله أن يراه حائداً عن فساد، وعائداً إلى رشاد. . .»[3] وقد لاحظنا كيف يستمد من لفظة الجار هيأة الدعاء، ويجانس بينها وبين فعل الدعاء عليه.

وقد ينصرف هذا النوع من الدعاء على الناس إلى جماعة منهم كما أسلفنا، وهذا كما نجد في الصيغة التالية التي نراه فيها ينصرف إلى أهل غرناطة. والكاتب، في الحقيقة، لا يقصد كل من كان قاطناً في هذه البلدة، وإنما هو يعني حكامها على وجه التحديد. يقول فيهم: «كنت قد هادنت أهل غرناطة ـ لا زالوا في أذيال مكرهم عاثرين، وفي أيدي غوائلهم مستأسرين ـ

---

(1) ذ: 1/2، ص: 316.

(2) نفسه، ص: 314.

(3) نفسه، ص: 282.

مهادنة دعوني إليها فأجبت، واستدنوني نحوها فدنوت...»[1].

وعلى العموم فإن الدعاء لا يحسن إلا إذا جاء على هذا النوع من الاقتضاب والاختصار، ولو أطال فيه صاحبه لخرج به عن الحد، وتجاوز فيه القصد. وقد قال صاحب «إحكام صنعة الكلام» في بداية الفصل الذي أفرده للحديث عن وروده في الرسائل فقال: «الإكثار من الدعاء في الرسائل من أبهر الدلائل على ضعف البضاعة في الصناعة»[2].

ويأتي الدعاء بالخير، كما يأتي بغيره في أخريات الرسائل وذاك ما سندرسه مع الخاتمة التي تنتهي بها الرسالة.

جـ ـ خاتمة الرسالة:

ما أقل الكتّاب الذين يعتنون، حين ينشئون، بخواتم رقاعهم وكأنما هم يَسْتَنْفِدُون كل طاقتهم في حشو الرسالة، حتى إذا انتهوا إلى الخلاصة، وصلوا إليها مرهقين، وقد كلّت قواهم، وضعفت قدرتهم، فهم عاجزون عن «تركيز» الموقف فيها كما هو مطلوب، وتضمينها زبدة الرأي الذي انتهوا إليه، أو مفتاح الباب الذي قرروا أن يخرجوا منه. ولذلك كنا نجد أكثر الخلاصات يأتي في صورة أدعية، أو إقراء للسلام، أو إشارة إلى الاختتام، مما يصلح أن يكون في أحسن الأحوال نهايات «تقنية» للرسالة، أما النهايات المنهجية ذات المضمون المرتبط بالمعنى العام، المتصل أوثق الصلة بالمقدمة، فقلما عثرنا عليها في ما استطعنا الوصول إليه من رقاع هذا العصر.

وقد عدنا إلى كتاب «إحكام صنعة الكلام» نبحث فيه عن رأي للمؤلف، في مسألة الخاتمة هذه، أو ما يكون مماثلاً لها في إنهاء الرقاع، فلم نجد له فيها حديثاً إلا عن السلام وما ينبغي أن يقال فيه، فكأن الخاتمة عنده تتلخص في عبارات التسليم التي تنتهي بها بعض الرسائل[3].

---

(1) ذ: 1/2، ص: 277.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 72.

(3) الفصل الخاص «بالسلام» في «إحكام صنعة الكلام»، ص: 79.

ونحن إذا استعرضنا عدداً من العيّنات التي رأيناها تمثل سائر الأضرب الواردة في خلاصات الرسائل، أمكننا أن نقول إنها في الغالب، لا تخرُج عن صورة من الصور التالية:

1 ـ **البتر وإعلان النهاية**: يحدث أن ينهي الكاتب الموضوع الذي يعالجه، حين يشعر أنه لم يعد عنده ما يضيفه إليه، فلا يتكلف أي عناء في التمهيد للخروج، والوصول بالقارىء إلى النهاية، وإنما يبتر الكلام بتراً، فيتوقف توقفاً صريحاً ثم يعلن أن الرسالة قد انتهت. والحق أن هذه أسوأ عينة للخاتمة، وهي في الغالب تدل على ضيق الكاتب، أو على حالة نفسية معينة، فيها للقلق والضجر أوفر نصيب. ومن أمثلة ذلك هذه العبارة في آخر رسالة: «استوفي يا معتمدي هذا الفصل، ولك في الإغضاء الفضل». ولو لم نكن نعرف ما للأديب الذي كتب هذا الكلام من قدرة على الإبانة، لاتهمناه بقصر الباع، فكيف وهو محمد بن أبي الخصال[1] وعباراته السابقة جاءت في آخر رسالة هي تحفة من تحفه، وهي التي وصف فيها القنديل ذلك الوصف الرائع[2].

2 ـ **المدح الذاتي**: وهي طريقة مألوفة في الشعر، إذ كان يستسيغ الشاعر أن ينهي قصيدته بأن يقول لممدوحه أو لمن يخاطب بصفة عامة: إليكها. . . . أو جاءتك. . . أو هاكها وهي لها كيت وكيت من الأوصاف. . . وهو أسلوب يلتقي في النهاية بأساليب المدح الذاتي لأن الشاعر يثني على فصاحته، وبلاغته، وبراعته في قول الشعر. وفي الرقاع الأندلسية وجدنا من هذا القبيل الخاتمة الآتية: «فدونكها قد حبر الحبر تطريزها، وإليكها قد خلص الفكر إبريزها. . . يخال مدادها من بهيم الليل صنع، ويحسب رقّها من أديم الصبح قطع. أرسلناها

---

(1) محمد بن أبي الخصال ((465 - 540) من كبار أدباء هذا القرن. وممن كتب لأمراء المرابطين بالأندلس. وقد سبق الحديث عنه. أخباره في ذ: 2/3، ص: 786.

(2) الرسالة: في ذ: 2/3، ص: 790،وقد تحدثنا عنها بالتفصيل في الباب الثاني من هذا البحث.

كافورة بمسك موسومة، وأهديناها درّة بياقوت مختومة...»[1] فهل على هذا التمدح من مزيد؟

3 ـ إقراء السلام: وهو كما أسلفنا من أكثر صيغ الاختتام شيوعاً، وإنما يتفنن الأدباء في عباراته، ويتنافسون في تجويد صوره، والإغراب فيها. وقد استرعى اهتمامنا نموذج منه تضمن معنى إضافياً وهو تحميل المخاطب أيضاً إبلاغ ذلك السلام إلى من بحاشيته من الرفاق والخلان. وفي هذه المعاني يقول الكاتب: «وأقرئك سلاماً كودي كريماً، وكَنْدِيّ المسك شميماً، وإن مننت بإبلاغه إخواني بإخائك، وكواكبي في سمائك.... وخصصت به الوزراء مفردهم ومثناهم، وأخبرتهم أني عبد ودهم، وشاكر عهدهم، والباكي دماً من بعدهم، أنعمت وتطوّلت»[2].

4 ـ الاختتام بالدعاء: وهو أيضاً من الحالات التقليدية وكثيراً ما يأتي في صيغ مناسبة لغرض الرسالة، فهذا كاتب يشفع لمن ضاقت به سبل الحياة، فيدعو لمن يطلب عنده الشفاعة هذا الدعاء: «والله لا يعدمك ارتهان المنن وارتباط الأحرار، ويَحرُسُك من حوادث الليل والنهار»[3]. وأي شيء أكثر صلة بالشفاعة من أن يرجو لمخاطبه «ارتهان المنن» وأن يصونه من مثل الحوادث التي اضطرت المشفوع له إلى طلب المساعدة لدى أمثاله.

وكما رأينا في المقدمة أن الدعاء قد يكون بالخبر، وقد يكون بغيره فإنه في الخاتمة أيضاً قد يأتي على الوجه الأول، وهو نظير ما ذكرناه أعلاه. وقد يأتي على الوجه الثاني، ولا سيما في الرقاع ذات المضمون العتابي، أو الهجائي، أو الساخر... ومن أمثلة ذلك قول الكاتب: «قذف بك في قرار اليم

---

(1) ذ: 1/1، ص: 439 ـ وقد تأتي مثل هذه الصيغة في التقديم، ولكن في ظرف خاص بالمقامة، انظر ذ: 1/2، ص: 675.

(2) ذ: 2/2، ص: 758.

(3) ذ: 1/3، ص: 63.

العظيم، والتقمك الحوت وأنت مليم، إن الله بعباده لرؤوف رحيم»[1].

وهكذا بدا لنا بجلاء أن هذه الصيغ كلها قد جاءت لتختتم الرقاع المكتوبة، وأنها ليست في الحق خلاصات بالمعنى الذي تقتضيه منهجية الرسائل بقدر ما هي إيذان بوصول الكاتب إلى نهاية رقعته، وإعلان إلى القارىء بذلك.

كانت هذه ملاحظات عامة على مداخل الرقاع الترسلية ومخارجها، وهي في صورتها التي استعرضنا مظاهرها المختلفة توضح ما كنا ذهبنا إليه من تقليدية هذه الصيغ، وصلاحها بخاصة للتعبير عن العواطف الظرفية والانفعالات الآنية. أما أشكال النثر الجديرة بالدراسة، فينبغي أن نبحث عنها في مظاهر أخرى من الصيغ التخاطبية، ولا سيما في مجالات بسط الآراء والمواقف.

* * *

(1) ذ: 1/3، ص: 484.

ثانياً: صيغ بسط الآراء والمواقف

أشرنا، في هذا البحث، أكثر من مرة إلى أن القرن الخامس قد كان في بلاد الأندلس، عصر المحن والاضطرابات من ناحية، كما كان من ناحية أخرى عهد النشاط الفكري الواسع بفضل ما أتيح فيه لرجال الثقافة من حرية الرأي، وما رافق ذلك من تنافس الأمراء على الأدباء والمثقفين، في أغلب الحالات، إذ أن القياس يتم على العام لا على النادر الشاذ. . .

وكان لا بد لحرية الفكر هذه أن تفتح أبواباً للنقاش، والمجادلة، والاختصام، لعل ما حفظ لنا من آثارها لا يمثل إلا جانبها الأدبي، على أن ما كتب في هذا الميدان نفسه لم يأتنا لا كاملاً، ولا وافياً.

وقد أحببنا أن نحصر الصيغ التي استعملها الأدباء مطايا لعرض أفكارهم، وبسط مالهم من آراء ومواقف في المسائل الأدبية، فوجدنا أنه يمكن جمعها في ثلاثة أنواع هي: المقال، والتقرير، والإعلان.

أ ـ المقالة:

المقالة هي الشكل الأدبي الإنشائي الذي يلائم أكثر من غيره الحالات التي يحتاج فيها الأديب إلى أن يعالج مسألة من المسائل، فيوسع القول فيها، ويطرقها من جميع جوانبها الجديرة بالطرق، فيقارن فيها ويوازن، ويركّب ويحلل، ويمتطي إلى التحزب لآرائه والدفاع عنها شتى أساليب الإقناع، والمجادلة، والاحتجاج. ولذلك عددنا من هذا النوع الأدبي كل رقعة تضمنت هذه الأساليب، واستخدمها كتابها هذا الاستخدام.

ونحن نريد أن نمثل لهذا الضرب من الصياغة بما يصلح أن يكون نموذجاً له ومثالاً عليه، وأن نخص كل ضرب بوقفه تحليلية نستخرج من خلالها المقومات الفنية والخصائص الأدبية.

1 ـ المقالة الساخرة:

وعندنا من أبرز أنواعها ما كتبه أبو الربيع سليمان بن القضاعي[1] في السخرية بيوسف بن حسداي الإسلامي[2].

ومبعث هذا الموقف العدائي من ابن حسداي أن أبا الربيع قد طلب منه مجموعة من الأدوات التي يستعملها النجار في عمله، فوجّهها إليه، باستثناء المنشار. فكان هذا مناسبة أتاحت للكاتب فرصة الطعن على ابن حسداي وتناوله بالغمز والتعريض اللذين ينقلبان أحياناً إلى هجاء سافر وشتم صريح.

وطريقة أبي الربيع في إيذاء مراسله هي التعريض بدينه القديم، إذ كان على اليهودية قبل أن يسلم. فلذلك كانت فقرات مقاله الأولى تقصد قصداً إلى الطعن عليه من هذه الناحية، فهو يقول له مثلاً: «من دخل في ملة التزمها، وليس من شريعة هذا الدين منع الماعون. ومن تمام الإسلام حفظ الجوار و (رعاية) الذمام...»[3].

ويتحدث عن «استئثاره بالمنشار» حديث سخرية واستخفاف إذ يتطوع له برد على معترض موهوم يعترض على هذا الاستئثار بشيء زهيد القيمة، فيمجد هذه الآلة، ويبين ما لها من قيمة، وكل ذلك مبالغة في النيل من ابن حسداي يقول: «وكيف يوسم بالحقارة، أو يرسم بالنزارة، وهو من الحديد الذي فيه

---

(1) أبو الربيع سليمان بن أحمد القضاعي: كاتب عرفه ابن بسام بأنه «يعمد إلى خسيس المعاني فيقيم لها أوداً بسلاطة لسانه، وقوة مادته وحسن بيانه...» انظر ذ: 1/3 ص: 499.

(2) أبو الفضل يوسف بن حسداي الإسلامي من كبار كتاب ووزراء هذا العصر. ترجمنا له مراراً. فيما سبق.

(3) ذ: 1/3، ص: 499.

بأس شديد، ومنافع للناس، وهو. . . مناسب لحسام الكمي البطل، وحامله غير أعزل، وإن شئت استمجدت منه زناداً، وشفاراً حداداً. . . . ومن آلات المنشار عصاه التي تثقّفه أن ينآد، وتسدّده إذا حاد، وإن شئت صنعت منها مخاصر لأرباب الملك، أو صلباناً (ومتكآت) لطواغيت الشرك. . . .»[1].

والكاتب يعتمد في هذه المقالة اعتماداً واسعاً على التلميحات إلى ماضي ابن حسداي، في كل فرصة. فهو مثلاً يحاول أن يجد تفسيراً لمنع تلك الآلة، فيبحث في التراث العبري، وتاريخ الديانة اليهودية عما يمكن أن يثيره المنشار من «التداعيات» في ذهن أنصار هذه الملة وأتباع هذه الديانة من ذكريات تحفزهم إلى فعل ما فعل ابن حسداي. ولنسمع إلى ابن القضاعي وهو يحاول إيجاد هذه العلاقة الغريبة: «وقد أنكرت أشد الإنكار بخلك بالمنشار. . . فلاحت لي دريئة مرماك، وأشرفت مطلاً على مغزاك، وحَدَسْتُ بعد تسديد سهام التوهم. . . أن علة ضنانتك به من أجل ما مرّ ببالك (من)[2] ذكر الشجرة التي أشرت وفيها يحيى بْـنُ زكرياء عليه السلام، فتحرجت أن تخرج من حَريمك آلة كانت فيما مضى سبباً إلى حدث مشؤوم، بسفك دم (نبي) كريم. . .»[3].

ويسعى إلى ردّ الطمأنينة إليه، أو إلى إقناعه بأن حيطته هذه جاءت في غير محلّها، بهذا الأسلوب الساخر، الموجع باستهزائه، فيقول: «إن الخشبة التي أحببت أن تؤشر عندي لم يكن فيها حيوان غير الأرضة التي أكلت منسأة سليمان عليه السلام. . .»[4].

وهذه الطاقة التي لدى ابن القضاعي في توليد المعاني، وإيجاد متسع من الحديث في المعنى الضيق، وتناول كل شيء بأسلوب السخرية، تمتد إلى أعلى ما عند رجل الفكر والثقافة: علمه، وأدبه، فتزهد فيهما، وتشكك في قيمتهما،

---

(1) ذ: 1/3، ص: 504.

(2) زيادة ارتأينا أن الكلام يستقيم بها أكثر.

(3) ذ: 1/3، ص: 500.

(4) نفسه.

وتنسبهما إلى الزيف والفساد، ولكن دائماً بأسلوب الاستخفاف، وإخراج المعاني مخارج مضادة لما تدل عليه الألفاظ التي أُدِّيت بها. ولنستمع إليه وهو يغزو هذا الحصن الحصين من فضائل ابن حسداي العلمية التي لا يمكن أن ينكره عليها إلا ذو حقد بين: «وحملتني لك العصبية، واستدعتني فيك الحمية، (إلى ما) ترى (من توبيخ) الكتبة الذين ليس لهم بسطتك في العلوم الديانية، ولا براعتك في الفنون الأدبية والرياضية... و.... ليس عليك في اختلاطك بهم من كآبة ولا عار»[1].

وهكذا كانت هذه المقالة في سائر ما لم نذكر من أقسامها لا يكاد فيها صاحبها يفارق معاني الغمز واللمز، والإشارة والتلميح إلى عقيدة ابن حسداي السابقة، وإلى فساد رأيه، وقلة علمه وما إلى ذلك من أمثال هذه المضامين. وقد استخدم الكاتب طريقة الاستطراد ووظفها فيما كان يقصد إليه من الإساءة إلى خصيمه، فهو قد استطرد مرّة بالحديث عن رداءة الكتابة والكتاب في عصره، وخرج من ذلك مخرج الرفع من شأن مخاطبه، على الطريقة الاستخفافية دائماً، ليقول له في النهاية «ليس عليك في اختلاطك بهم من كآبة ولا عار»، واستطرد مرة أخرى بتمجيد المنشار، ونعته، وبيان فضائله الكثيرة، وذلك في معرض إيجاد الأعذار الصناعية المفتعلة لعدم قبول صاحبه بإعارته.

والذي يبقي للمقال قيمته الأدبية، ويخرجه من زمرة الرقاع الهجائية: محافظة الكاتب، في الغالب، على مراسيم اللياقة والأخلاق، وتناول عرض صاحبه حين يتناوله بالرمز والتلميح والإشارة، أما تصريحاته القبيحة فتتمثل في إلحاحه المتكرر على لفت الأنظار إلى عقيدته السابقة، وما كان عليه من دين قبل إسلامه.

ولعل الذي هو ألصق بالمقال الإنشائي الخالص، ما كتبه الأديب أبو حفص بن برد الأصغر[2].

---

(1) ذ: 1/3، ص: 503.

(2) أبو حفص بن برد الأصغر: تقدمت الإشارة إليه أكثر من مرة. وانظر ذ: 1/1، ص: 486.

2 ـ المقالة الإنشائية:

يستفاد من المصدر الذي ننقل عنه أن الكاتب ـ أبا حفص بن برد الأصغر ـ هو الذي سمى مقالته هذه «بالبديعة»[1]. وهي كما أسلفنا من النوع الإنشائي البحت، بمعنى أنها تتناول وضعية أدبية، وتنطلق من فكرة المفاضلة والمقارنة بين «أُهُب الشَّاء» و«ما يُفْتَرَشُ من الوِطَاء».

والمقالة تبدو حواراً من طرف واحد. فالكاتب يخاطب فيها رجلاً يعترض عليه ويقف من المسألة المعروضة موقفاً مخالفاً له، ولكنه لا يعطيه فرصة الكلام، ولا يتيح له أن يسمع صوته. ونحن بكل تأكيد نعرف الكثير من آرائه ووجوه اعتراضه، وأسباب ذهابه إلى ما ذهب، واختياره ما اختار، ولكن ليس بطريقة مباشرة، وإنما هي محكية عنه ومروية، يتصرف الكاتب في إبلاغنا إيّاها وعرضها علينا.

والموضوع يبدو في نظرنا غريباً للغاية، وهو لا يستحق أن يرتقى به إلى المستوى الذي يغدو به غرضاً من أغراض الخصام بين الناس، والجدل بين الأدباء. أجل، فأيّ شيء في جلود الشاء ـ التي تعالج ثم تتخذ للجلوس عليها ـ يرشحها لتكون مجالاً للتباري والتنافس بين الناس؟...

تبدأ الرقعة بالخلاف، بين الكاتب وصديق له، على مبدإ عام يتمثل في «ارتحاض الأشياء، ومقا (رعة الأقوام) في الشراء»[2]. ويبدو الصديق في صورة من يقسو على الكاتب ويبالغ في تعنيفه حين يقول له «لم تؤثر ذلك إلا للؤم الخليقة والهمة الدقيقة، وإلا فالشيء ربما غولي في ثمنه لطول الاستمتاع به...»[3].

وبعد هذا المدخل الذي ينبئنا بهذا القدر الهائل من الخلاف المبدئي بين

---

(1) ذ: 1/1، ص: 531.

(2) نفسه، ص: 532.

(3) نفسه.

الكاتب وصديقه، يعرض صاحب المقالة لغرضه الأصلي فيشرع في بيان مزايا أهب الشاء هذه، وفضائلها الكثيرة.

وهذا القسم هو أهم أقسام المقالة، لأنه الأكثر اتصالاً بمجرى الغرض فيها. وهو من الناحية الشكلية «مُرافعة» طويلة بارعة يحشد لها الكاتب كل ما له من حجج بعضها متصل بجلود الغنم مباشرة حين تتخذ للجلوس، وبعضها الآخر متصل بما تسده من حاجة صاحبها حين تغنيه عن التردد عَلى الخياطين، لو أراد أن يتخذ لجلوسه تلك الرقاع التي تصنع من الصوف والأقمشة. . . ويبدو أن التردد عليهم كان من قبيل إرهاق الذات وإعناتها لما ينبغي للمرء من صبر على قلة أدبهم في معاملة الناس.

ثم يلتمس حججاً من صنف آخر، إذ يمد يده إلى الماضي ليصبغ على تلك الأهب طابعاً تراثياً، بذكر اختيار السلف الصالح لها من الزهاد والمتصوفة الذين كانوا يفضلون مثل هذه الأهب للجلوس عليها. . . . بل يشير في تلك المرافعة إلى أن الله منحها صفة من القداسة لكونها تنتمي إلى الجنس الذي جعل منه القربان الذي افْتُدِيَ به إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام.

ويحتج معارض ابن برد بأن هذه الجلود لا قيمة لها لأن المعلمين يفترشونها للجلوس عليها في كتاتيبهم. وينبري ابن برد للرد على هذه الحجة اعتماداً على المنطق والقياس: فينبهه ـ في صياغة طريفة ـ إلى أنه لا يمكن لعاقل أن ينكر قيمة الصوف لمجرّد أنها، في الأندلس، لباس أهل البيع وأرباب الخانات. . .

بل إن الكاتب يستخدم أسلوب الاحتجاج بحجج الخصم نفسه. فلقد عاب هذه الجلود باستعمال المعلمين لها، فإذا بابن برد يرى أن هذا مما يكسبها مزيداً من القيمة، لأنها شهادة واضحة بأنها أقدر من غيرها على مقاومة ما تتعرض له من إيذاء الصبيان لها أثناء اللعب، والتراشق. فالمعلمون محقون لأنهم «أخذوا بالأقوى والأرفق، واعتمدوا على الأرخص والأوفق»[1].

(1) ذ: 1/1، ص: 534.

والحق أن ابن برد يحسن الاحتجاج، ويوفّق في تأويل أدق الأشياء وسوقها المساق الذي يخدم الهدف من وراء كلامه، فإذا بكل صفة من صفات «الشيء» الذي يدافع عنه يغدو صالحاً لترجيح كفة تفضيله والميل إليه. فإذا كانت جلود الغنم تختلف في لونها بين الأبيض والأسود، فإن هذا الاختلاف نفسه فيه موعظة لأنه «تذكرة للناظر إليه، وعظة لمُجيل بصره فيه»[1]. فإذا كان الجلد أسود، فإن سواده يذكر «بسواد الشباب، وقميص الفتوة، وطيب زمن الحداثة...»[2]. أما إذا كان أبيض، فإنه يذكر «ببياض المشيب، ونذير الرحلة، ورائد الأجل»[3] ولكلا الحالين فائدة يجنيها العاقل فاللون الأسود إذ يذكر بالشباب يبعث على البكاء «لفراقه وقلة المتعة به» واللون الأبيض يجرّ إلى العبادة و(يـ)ـبعث على صالح العمل».

ونحن لا محالة نعجب ببراعة الكاتب حين نراه يستطيع أن يدير هذا الحديث الأدبي السّامي على مثل هذا الغرض التافه. ونجد في مقالته من أساليب الاحتجاج، وطرائق المجادلة، واستعمال المنطق الرصين، ما يرسّخ في أذهاننا صورته باعتباره واحداً من أغزر أدباء الأندلس مادة، وأكثرهم تنويعاً لأشكال صياغته.

على أننا نحب أن لا نختم الحديث عن هذه المقالة دون إثارة سؤال لا بد منه وهو: ألا يمكن أن تكون للمقالة قيمة رمزية تسمو بموضوع جلود الغنم إلى قضايا لها أهميتها في حياة الأندلسيين وقتئذ؟... والواقع أننا نملك من الأسباب ما يحفزنا إلى طرح مثل هذا السؤال. فلعل ابن برد يدافع هنا عن طائفة من الناس تقتضي مهنتهم الجلوس من أمثال المعلمين والقضاة. وربما أعاننا على مثل هذا التأويل ما ورد في أخريات المقالة حين يقول لصاحبه: «وأخاف عليك... أن تستقبل بذم هذه الأهب كل مفترش لها، مغتبط بها، فلا تجده

---

(1) ذ: 1/1، ص: 534.
(2) نفسه.
(3) نفسه.

إلا شيخاً رائع الوسامة، أبيض الشعرة... قد حفظ المسائل، وملأ من إجازات الشيوخ الخزائن تقصده الفتيات والفتيان.... وتتنافس في حضوره أيام الزفاف.... أو معلماً ذا سبلة طولى، وجبين أخلى، قد ائتمنته الملوك على ثمار قلوبها، وعماد ظهورها، وقطع أكبادها يتوسط من صبيته قلب جيش، ويعيش بألطاف أمهاتهم أخصب عيش يقعدَ عنده الوراقون، ويتحاكم إليه في الخطوط الناسخون...»[1].

إن هذه الفقرة التي فيها هذا الدفاع الحار عن المعلمين بصورة خاصة، وما ورد من إشارات أخرى في سائر أقسام المقالة، ربما حثّنا على قبول مثل ذلك التأويل أو الاطمئنان إلى إمكانية صحته، وإلا فما أضيع مهارة أدبية كهذه تنفق في تفضيل «أهب الشاء على ما يُفْتَرَشُ من الوطاء». ولعل الذي هو أوضح غرضاً، وأبين فائدة ما جاء من هذه المقالات متصلاً بجوانب النقد الأدبي.

3 ـ المقالة النقدية:

قد يكون الموضوع النقدي الذي تتناوله المقالة ذا طابع تقويمي، يطلق أحكاماً قيمية على أثر أدبي بعينه، ويدل فيه على مواطن محددة تستوجب الاعتراض... وقد يكون من النوع النظري الذي يُعْنَى بالتَّقْنِين، وإصدار الأحكام العامة، وربما جاء كل ذلك في سياق غير نقدي، وارتبط، في الأصل، بأغراض أدبية بعيدة عنه كل البعد، كما سنرى.

فمن قبيل الجانب الأول: ذلك الخصام الذي نشأ بين عالم من علماء اللغة والنحو: ابن سِيدَه[2] وواحد من كبار الوزراء الكتّاب، وهو أبو الأصبغ بن أرقم[3] في مسائل قد اعترض فيها الأول على الثاني، وضمنها مقالاً شرح فيه

---

(1) ذ: 1/1، ص: 535.

(2) أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده توفي سنة 458. وقد سبقت الإشارة إليه قبل قليل.

(3) أبو الأصبغ عبد العزيز بن محمد بن أرقم: سبقت الإشارة إليه أيضاً. توفي في عهد المعتمد بإشبيلية.

وجوه اعتراضه، فردّ عليه ابن أرقم في مقال آخر بيّن فيه صحة ما كان ذهب إليه.

وكان سياق الخصومة أن ابن أرقم قد كتب عن صاحبه ابن مجاهد[1] رسالة إلى أمراء مصر[2] فعاب عليه ابن سيده فيها مجموعة من المسائل هي الواردة في مقالته.

ويلقى الدارس لهذه القضايا غير قليل من العنت في دراستها لأنه يضيع منذ البداية بين ثلاثة نصوص غير متجاوبة الفقرات، ولا منسجمة السرد. ذلك أن العبارات التي يرد بشأنها ابن أرقم على ابن سيده لا نجدها في مقالة هذا، ولا في رسالة ذاك إلى «صاحب مصر» كما هي ثابتة في «الذخيرة». وما هو ثابت في هذه الرسالة قليل الصلة بما هو في مقالة الاعتراض، وفي مقالة الردّ عليها.

ومهما يكن من أمر فإن الذي نخرج به: أن ما أثبت من مقال ابن سيده لا يكاد يتيح لنا أن نصدر حكماً على قيمة اعتراضاته، وصلتها بما يعرف عنه من سعة وشمول في الثقافة اللغوية. بل إن الذي يُحَيِّرنا أكثر هو أن ما نجده في الفقرات التي أوردتها «الذخيرة» من مقالته تبدو قليلة الصلة بل عديمتها بالجوانب اللغوية، إذ نراها تحفل أكثر ما تحفل بعادات العرب، ونظرتهم إلى خضاب شعر الرجل، وسنة رسول الله في ذلك، وحث حكمائهم عليه لما فيه من الميزات في السلم والحرب. . . والواقع أنه لا بد أن نعترف بأن باع ابن سيده أوسع بكثير مما تمثله لنا هذه الفقرات، بل ما لنا لا نقول إن مقالة ابن أرقم وما فيها من ردود تفيدنا أكثر في تصور وجوه الاعتراض التي كانت على رسالته وتمكننا من تمثل آراء ابن سيده.

كان مقال ابن أرقم طويلاً مفرطاً في الطول، حتى لقد اضطر صاحب

---

(1) هو إقبال الدولة علي بن مجاهد، خلف أباه مجاهداً على إمارة دانية والجزائر الشرقية، وحكمها من 436 إلى 468 هـ.

(2)) الرسالة التي كتبت عن إقبال الدولة واردة في ذ: 1/3، ص: 393.

المصدر الذي ننقل عنه إلى إجراء مقص الحذف فيه مراراً عديدة، ومع ذلك فإنه أثبت منه أكثر من عشرين صفحة في كتابه. وهذه ملاحظتنا الأولى عليه. والثانية أن المسائل التي يتناول الرد عليه بشأنها، لا نجد لها أيّ أثر في النُّتَف القليلة التي لم تسلم من الخلط في فقرات ابن سيده التي أثبتها ابن بسام من مقالته وثالث الملاحظات التي نقدّم بها للحديث عن هذه المقالة أن صاحبها ابن أرقم لم يوجه بها إلى منتقده: ابن سيده، كما قد يخطر على البال، وإنما بعث بها إلى الفقيه أبي بكر بن صاحب الأحباس. ونحن لا نعرف، على وجه الدقة الأسباب التي جعلته يخاطبه بها دون غيره، إلا أن يكون حقاً كما يقول عنه «على لسان العرب وغيره حفيظاً وقيماً»[1].

تبدأ مقالة ابن أرقم إلى الفقيه أبي بكر بمدحه بالعلم، والاطلاع، ووراثة ذلك عن الآباء والأجداد. وهو مدح سرعان ما يتحول إلى تعريض واضح بابن سيده حين يقول له: «لم تقتصر على حفظ سطور من كتاب سيبويه و«شرح الفصيح» لابن درستويه، . . . ولم تشد إلى المخرقة بفرفوريوس، ولا الغطرسة بارسطاطاليس، والفرقعة بقافات أرثماطيقا، وأنولُوطيقا والصفير بسينات قاطاغورياس، وباري أرمينياس، وضيعت علوم القرآن، والتفنّن في حديثه عليه السلام وصحابته. . . وأغفلت «الكامل» و«البيان». . [2]

ثم لا تلبث هذه المقدمة، التي كانت في الأصل ثناء على أبي بكر، أن تنقلب إلى قدح موجع لابن سيده، ولكن على طريقة التعريض دائماً. فالخطاب يبقى موجهاً إلى ابن صاحب الأحباس، ولكن منصرف المعاني بيّن السبيل. . . يقول: «لم تتبغدد بدوياً، ولم تكن مرّة شَبِيبِيّاً ومرة قطرياً، وتارة طبيعياً وتارة فلكياً، ولم تتزبّب حصرما، ولم تتشحم ورماً. . .»[3].

وبعد هذا السيل العنيف من الصيغ التعريضية، يخلص إلى فصل آخر من

(1) ذ: 1/3، ص: 368.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص: 369.

التعريض أيضاً، وإن كان بأسلوب مغاير. وهو في هذه المرة يمتطي إلى ذلك خيول التحصر على العلم، والتلهف على ضياعه واندراس ما كان من ربوعه آهِلاً معموراً، وهوان شأنه بتطفل المتطفلين عليه، واستئساد الأدعياء فيه. . . .

ثم يشرع في الإشارة، من بعيد، إلى الاعتراضات الواقعة على رسالته المذكورة فلا يرى تفسيراً لذلك إلا الغيرة من مهارته البيانية، وحسد العاجزين له، لأنهم لا يقوون على مباراته في ميدان الإبداع.

ويفيدنا ابن أرقم بجانب من المعلومات له قيمته في تحديد أوليات هذه الاعتراضات التي أبديت على مواضع من رسالته. ذلك أنه يرى أن الحساد هم الذين أكثروا من السؤال عن رسالته، وتعقب ما جاء فيها مما خُيل إليهم أنه أخطاء في الاستعمال، فذهبوا يشاورون فيها من ظنوهم من العلماء العارفين، حتى وصلوا إلى ابن سيده. وهكذا يكون هذا العالم حلقة من حلقات الانتقاد الموجهة لأدب ابن أرقم، وقد صدر منه ما صدر من الآراء بعد أن استفسر عنها واستفتي فيها. وبذلك نرى أن رسالة ابن أرقم قد أثارت لغطاً في الأوساط الأدبية بإمارة دانية والجزائر الشرقية. . . .

وأخيراً نخلص إلى مواطن الانتقاد نفسها، ووجوه الاعتراض ذاتها. فإذا بها تبدأ مع بداية المقالة، إذ يُخَطِّئُه في عبارة التحميد نفسها. وقد أنكر عليه أن يقول: «الحمد لله. . .» تَحَذِّياً «لحدّه». . . .

وطريقة ابن أرقم تتلخص في أنه يورد كلام منتقده، وقد يدل الوضع العام للكلام على أنه يورده بألفاظ صاحبه، كأن يقول مثلاً: «وقال: الحادي ليس من صفات الله ولا يجوز أن يوصف إلا بما وصف به نفسه تعالى. أو بما وصفه رسوله. وبدّل «الحادي» بـ«المرشد»[1]. فهو قد نقل إلينا وجه الانكار، ثم الإصلاح الذي باشره حين وضع كلمة بدل كلمة. وبعد ذلك نجد الكاتب يفتتح الفقرة التي تتضمن ردّه على تلك الانتقادات بلفظة «الجواب»، ويسوق إثْرها رأيه

---

(1) ذ: 1/3، ص: 373.

فيقول، على سبيل المثال: «انظر ما أعظم هذا السهو، وما أضيق هذا الشأو، وما أقبح هذا البهت، وما أخشن هذا النحت. وماذا على من قال: الحمد لله منقذنا من الغمرات، ومبرئنا من العلل الفادحات، ومرشدنا إلى سبل الهدى، وسائقنا لما يحبّ ويرضى... ولَيْس شيء من هذا في القرآن ولا في حديثه عليه السلام...»[1].

وهو لا يكتفي بمجرد هذا الرد الواضح، المفحم، بل يتمادى في تسفيه رأي المعترض عليه باستخراج القاعدة العامة التي تنطبق على كل حالة مشابهة من حالات الاستعمال الذي أنكره عليه. ويأتي بآراء العلماء الخبراء كرأي أبي بكر الباقلّاني[2] الذي يورده على هذا النحو: «يوصف الله تعالى بما لا يقع إجماع المسلمين على منعه»[3]. ولا يكتفي بهذا الرأي فيثنّى عليه بما لديه من الاستعمالات المأثورة عن الصحابة ومن كانوا أقرب الناس إلى مصادر الشريعة الإسلامية. فنراه يورد ما قاله عبد الله بن الزبير[4] حين جاء في بعض خطبه: «الحمد لله الهادي الفاتن». ويطيل في مثل هذه التقليبات، فيشير إلى رأي الإمام مالك في صفة من صفات الله، وما أورده فلان في كتاب كذا... ولا ينسى الشعر فيستشهد بالرجز المروي الذي فيه:

* لَا هُـمَّ لَا أدري وَأَنْـتَ الـدَّارِي *

ويناقش كل ذلك طولاً وعرضاً حتى ليشعر المرء بالسأم من كثرة ما ينفقه من الجهد الزائد على الحدّ الذي كان يكفيه لإحقاق حقه، وإفحام خصمه.

---

(1) ذ: 1/3، ص: 373.

(2) «القاضي أبو بكر محمد بن الطيب... المعروف بالباقلاني البصري» أقام ببغداد، وكان من المتكلمين المشهورين. «كان على مذهب الشيخ أبي الحسن الأشعري... وكان في علمه أوحد زمانه...» توفي سنة 304 هـ. وانظر وفيات الأعيان ج 4، ص: 269.

(3) ذ: 1/3، ص: 374.

(4) عبدالله بن الزبيـر بن العوام القرشي، بويع بالخلافة عام 64 هـ، بعد موت يزيد بن معاوية، وقد حوصر في مكة وقتل بها سنة 73 هـ.

وكما يناقش ما خطأه فيه ابن سيده من المسائل اللغوية، يتناول أيضاً المسائل البديعية كإنكاره استعارة «عقيلة» للنفس[1]، والقضايا النحوية والصرفية. . . وغير ذلك مما لا يترك مجالاً للشك في أن مقالة ابن سيده طويلة، في الأصل، غزيرة المادة، كثيرة الأنواع النقدية.

والذي يفاجئنا في مقالة ابن أرقم هو أنه لا يكتفي بموقف الدفاع عن صحة أقواله، والردّ على الاعتراضات الموجهة إلى كلامه، بل إننا نشاهده ينقلب، بعد أن يشفي غليله ببيان صوابه، إلى مُهَاجِمٍ يتعقب ابن سيده على أخطاء له يرى أنه ارتكبها في مقالته الانتقادية، ويؤاخذه على استعمالاته السيئة، وهفواته التي ينطلق منها لتحقير زاده من العلم والمعرفة، وذلك مثل ما وقع حين أنكر عليه هذه العبارة «لم يزل الأدب يوشح ذاتي بحليه ويرشح نباتي لجنيه»[2]، فاستغرب أن يصح لانسان قوله «وشحت ذاتي بالحلي» لأن هذا التعبير فاسد، في نظره، من أساسه.

وخلاصة القول في هذه المقالة أنها نموذج جيد في بابها على ما يمكن أن نسميه منهج الردّ على المنتقدين، في إطار الخصومات الأدبية. ذلك أننا إذا استثنينا المدخل الذي قسا فيه ابن أرقم على ابن سيده، وعنّف له فيه الكلام، مع أنه جاء في قالب التلميح والتعريض. . . فإننا نجد في الغالب التزاماً «باللياقة» والآداب العامة، ولهجة رصينة، في الدفاع والإنكار، تتيح لصاحبها أن يحق ما يعتقده من الحق، بدون تجن ظاهر على الخصم.

ونحن نرى في هذا المقال، من ناحية أخرى، ابن أرقم رجلاً عالماً بأتم وأدقّ معاني هذه الكلمة، واسع الباع، عميق الثقافة، بيِّن الحجة، ذا إلمام رصين بكل مقومات الثقافة العربية الإسلامية. وهو يستخدم هذا الرصيد الضخم من معارفه استخداماً ذكياً لبيان صواب رأيه، وتقويض البناء النظري الذي تقوم عليه حجج خصمه.

---

(1) ذ: 1/3، ص: 377.

(2) نفسه، ص: 381.

والذي لا شك فيه هو أننا لو كنا نملك مقالتي ابن سيده وابن أرقم كاملتين، بالإضافة إلى النص الأصلي للرسالة التي تسببت في هذه الخصومة، لأمكننا أن نخرج بصورة أدق وأوضح لمعالم هذه الخصومة ومناهجها، ولأتاح لنا ذلك أن نظفر بقدر صالح من المعطيات التي تؤرخ للنقد الأدبي التطبيقي في الأندلس، وتطوره، خلال القرن الذي ندرسه.

أما عن أسس النقد، ومبادئه النظرية فيمكن أن نمثل لما كتب فيها من المقالات بمقالة لابن شُهَيد[1] تناول فيها قضايا البيان.

ولو احتكمنا إلى السياق الذي أنشأ فيه ابن شهيد مقاله هـذا وحده لكان رأينا أنه من نوع المقال المتقدم، أي أنه ردّ على منتقد. فقد ذكر صاحب الذخيرة، في توضيحه للمناسبة التي كتب فيها، أنه «عُرضت فصول من كلامه (كلام ابن شهيد) على الكاتب أبي بكر المعروف باشكمياط[2]، فقال: فقر حسان إلا أنه عثر عليها. فوصل كلامه إلى أبي عامر. فكتب إليه...»[3]

وهكـذا نستبين من هذا التـوضيح أن تهمـة أبي بكر بـأن كـلام ابن شهيـد منقول عن غيره، ومسروق منه، هي التي أثـارته ودفعتـه إلى كتابـة هذه المقـالة، ومع ذلك فإن المقالة لا تكتسي طابع الردّ، ولا تسلك منهجه، لأن الكاتب يتخذ من التُّهْمـة لموجهة إليه وسيلة للتمدح بالمهارة الأدبية، والثناء على نفسه بمـا له من قدم راسخة في فنون البيان وأساليبه.

ولسنا ندري موقع هـذا المقال بـالنظر إلى مـا قبله وما بعـده، لأن صاحب

(1) أبو عامر احمد بن عبد الملك بن شهيد، كان أبوه من كبار الوزراء في دولة بني عامر وقد عرف أبو عامر ببراعته التي تجلت في شعره، وفي نثره، ولا سيما في تلك الرسالة الطريفة التـي سمّاها «رسالة التوابع والزوابع». وانظر مزيداً من أخباره، ومقتطفات من أدبه في ذ: 1/1، ص: 191، وما بعدها.

(2) اشكمياط يبدو أنه هو نفسه محمد بن قاسم الذي سماه صاحب النفح «اشكنهاده» وقال إنه رحل إلى الشرق، فزار العراق وزار الشام ثم عاد واستقر عند علي بن مجاهد اقبال الدولة. (راجع النفح 95/2).

(3) ذ: 1/1، ص: 230.

الذخيرة يكثر من الحذف والانتقال من فصل إلى فصل مما يدلّ دون أدنى شك ـ على أن ابن شهيد قد أكثر وأطال.

ونحن لا نستطيع أن نتتبع كل ما ورد فيه من أحكام وآراء تتعلق بالبيان، لنشرح أو نقص شيئاً مما يتصل به وينخرط في سلكه. ثم إن ذاك خارج عن قصد هذا البحث. وإنما نكتفي بتلخيص ما لدينا من ملاحظات على منهجه وطَرائق التناول فيه.

وأول ما نحب أن نشير إليه أن هذه المقالة ذات طابع تعليمي واضح، بما تعتمد عليه من تقاسيم، وما تلجأ إليه من ضرب للأمثلة وإيرادٍ للشواهد، والاستعانة بأقوال مشاهير أهل البيان كالجاحظ[1]. ثم إنه ـ مُسايرةً لهذا الطابع التعليمي ـ يتبنى أسلوباً في السرد يتيح له أن يدرج ضمن كلامه أخباراً طريفة، ونوادر جرت له هو شخصياً مع بعض من أحب أن يأخذ عَنْه هذا الفن ويتتلمذ عليه فيه. وكل ذلك من قبيل إحداث التشويق، وربط الانتباه بما يجري عرضه من القضايا البيانية. والحق أن الإنسان يقرأ مقالة ابن شهيد بإقبال عليها ورغبة فيها لما يجده فيها من متعة لا تكون عادة متيسرة بهذا القدر في مثل هذه النصوص التعليمية.

وينزلق الإنشاء في هذه المقالة من الحديث عن أصول البيان، وأسس النقد ومبادئه، إلى نوع من التطبيق على فنون الشعر، ولا سيما المدح منها والهجاء، ولكن دون أن يفارق الاعتبارات النظرية، فكأن ما يدفع إليه من ذكر للشواهد والأمثلة، ضرب من التقرير العملي للأحكام التي يصدرها في سياق الحديث عن المبادىء والمرتكزات.

ومن هذه الملاحظات الرئيسية التي تثيرها فينا القراءة المتأنية لما كتبه ابن شهيد في هذا المقال، تلك السخرية اللاّذعة التي تناول بها الحديث عن المعلمين. إنه يسخر منهم سخرية تتجاوز مجرّد التندر بهم، والرغبة في

(1) عمرو بن بحر الجاحظ ولد في البصرة نحو عام 159 وتوفي عام 255. من أشهر كتاب العربية وأوسعهم باعاً في فنونها وعلومها.

الإضحاك من طرافة ما يعرض لهم من أوضاع... إلى نوع من الاحتقار والامتهان، يظهران في تصويرهم دائماً، في صورة الأغبياء البلداء، الذين لا ينبغي أن يطلب عندهم فهم، ولا أن يرتجي عندهم علم. فهؤلاء قوم من معلمي قرطبة يصفهم بأنهم: «يحنـون على أكباد غليـظة، وقلوب كقلوب البعران، ويرجعون إلى فطن حمئة، وأذهان صدئة، لا منفذ لها في شعاع الرقة، ولا مدب لها في أنوار البيان...»[1].

هذه أوصاف تـدل على أن هذه الفئة من المعلمين ليس لها من احترام الكاتب أي نصيب. ولكنه يبلغ شأواً بعيداً في ذلك الاحتقار الذي أومأنا إليه، حين يجعل خلقة المعلمين نفسها مناسبة لما ضرب عليهم من غلظة في الحس، وخشونة في الإحساس، حتى إنهم ضرب متميز بهذه الخليقة المشوهة من عباد الله، وفي هذا يقول: «فهذه حال العصابة من المعلمين، يدركون بالطبيعة ويقصرون بالآلة»[2] أما التفسير «العلمي عنده» لهذه الحالة فهو يكمن في «غلظ أعصاب الدماغ ونقصانها عن المقدار الطبيعي، يعين على ذلك، بالحدس وطـريق الفراسـة، فساد الآلـة الظاهـرة، كفرطحـة الرأس وتسفيـطه، ونتوء القَمَحْدُوَة، والتواء الشدق، وخزر العين، وغلظ الأنف، وانزواء الأرنبة. فنستعيذ بالله ألا يشوّه خلقة قلوبنا... ولا يعظم أنوفنا، ولا يجعلنا مُثلَة للعالمين»[3].

مما لا ريب فيه أن الكاتب يريد أن يضحك قراءه على هذه الفئة التي يحتقرها من المعلمين، ولكنه بالغ في هذا الاستخفاف حين رام أن يؤسسه على قواعد علمية، وأن يستنبط للمعلمين أوصافاً جسدية خاصة هي وقف عليهم، لأنها امتداد ظاهر لنقائص في تركيبهم الأصلي. ثم يرقى إلى قمة عالية من التشهير بالمعلمين، وابداء حقده عليهم، واستخفافه بهم، حين يوجه إلى المولى تلك الدعوات الحارة بأن لا يصيبه ما أصاب أولئك من التشويه....

---

(1) ذ: 1/1، ص: 239.

(2) نفسه، ص: 240.

(3) نفسه. وانظر أيضاً أمثلة أخرى لذلك، ص: 244.

نحن نعرف أنه يقصد في الغالب رجلاً من المعلمين هو ابن الافليلي[1]، وأن نقمته الشديدة عليه هي التي سحبت ذيولها على جماعة ممن لا عداوة لهم في الأصل مع الكاتب. والطريف في كل ذلك أن ابن شهيد نفسه يروي في هذه المقالة ذاتها بعض الأخبار التي تدل على أنه كان ذا صلة ما بالتعليم، وأنه مارسه بشكل من الأشكال، في فترة من تاريخ حياته، وإلا فكيف نفهم قوله: «جلس إلي يوماً يوسف ابن إسحاق الإسرائيلي، وكان أفهم تلميذ مرّ بي، وأنا أوصي رجلاً... وأقول له: إن للحروف أنساباً وقرابات تبدو في الكلمات...»[2] فما حال من يجلس إليه الناس مثل هذا المجلس؟ وما تكون مهنة من يقول: «كان أفهم تلميذ مرّ بي؟ فكم من التلاميذ مرّوا به؟... ثم يقول في مكان آخر عن ذلك الرجل الذي أوصاه: «ولم يزل يتدرّب باختلافه إليّ حتى ندي تربه، وطلع عشبه، ثم تفتح زهره...»[3].

وهكذا كان مقال أبي عامر حافلاً بالفوائد البيانية والبلاغية، والنصائح الخاصة بالشعراء. وهو قد وفق في أن يخرج صياغته من الطابع التعليمي الرتيب إلى إنشاء سلس، مؤثر بفضل مزاياه التعبيرية وروح الفكاهة التي أشاعها فيه.

هذه نماذج من المقالة الأندلسية في هذا العصر، لعلها تكفي لبيان خصائص هذا الفن وما استطاع أن يصل إليه من انبساط في المجادلة، واسترسال في سرد المواقف، واستخدام لوسائل الإقناع، وحسن توظيف للحجج والشواهد من كل نوع. وهذه البراعة ترمز إلى سيادة النثر التامة في هذا العصر، وهيمنته الكاملة على كل مجالات الأداء الإنشائي.

بيد أن من أنواع الأداء ما لا يحتاج إلى هذا القدر من الإقناع، أو على كل

---

(1) أبو القاسم بن الافليلي من معلمي اللغة والنحو بقرطبة. هذا ما يستفاد من كلام ابن شهيد عنه؛ ويفهم من كلام ابن شهيد أيضاً أنه لم يُعرف له تأليف في فنّ ما، وإن كان ابن حيان يذكر له كتاباً عن شعر المتنبي. وانظر ذ: 1/1، ص: 281.

(2) ذ: 1/1، ص: 233 وما بعدها.

(3) نفسه ص: 235.

حال لا يلجأ إلى الحجج، والمجادلة، والخصام، لأنه لا يرمي إلى بلوغ الغايات التي يرومها المقال. وقد تكون غايته هي عرض صورة ما وقع، ونقل أخبار حادث بعينها، وهذا يتطلب صيغة إنشائية محددة نحب أن نطلق عليها مصطلح «التقرير».

ب ـ التقرير:

التقرير في حقيقة أمره عرض لحال ما، لها صلة بواحد من مجالات الحياة الكثيرة. وإذا كانت كلمة «التقرير» حديثة بالنظر إلى الدلالة التي تتضمنها، فإن مفهوم هذه الدلالة ليس بحديث وإنما كانت تستعمل له كلمات أخرى لعلّ من أشهرها عبارة «عرض الحال» ولن نبحث عن شاهد لهذا الاستعمال بعيداً عن هذا العصر، فإن لدينا من النثر الأندلسي في هذا القرن بالذات رسالة وردت فيها هذه العبارة بكل وضوح واستعملت نفس هذا الاستعمال الذي نعبر عنه اليوم بكلمة «تقرير»، وذلك في الكتاب الذي وجهه أمير بطليوسٍ: المتوكل إلى ملك المرابطين: يوسف بن تاشفين، حين كان يستحثه على العبور إلى الأندلس لانقاذها من غزو النصارى الاسبان لها وقد قال له في خاتمته: «وكتابي هذا جملة: الشيخ الفقيه الواعظ يفصلها... فإنه لما توجه نحوك احتساباً... وثقت في عرض الحال عليك بفصاحة لسانه...»[1] ولقد شاع هذا التعبير واستعمل حتى أضحى كلمة واحدة تكتب على هذا النحو: «عرضحال» في الفترات المتأخرة.

ونحن لو ذهبنا نستقصي كل ما في الأدب الأندلسي الذي أنشيء في الفترة المعنية من النصوص التي جاءت في قالب تقرير، لطال بنا العد، واستلزمت منا دراستها وقفات طويلة تستغرق هذا الفصل كله. وإنما نريد، فيما يلي من الاسطر، أن نقف عند بعض الأنواع التي تعتبر شاهداً على غيرها، ونموذجاً لها وقد صنفناها فجاءت أضرباً مختلفة يمكن تحديدها بذكر المجالات التي تتحدث عنها وتعالج أحوالها: كالأوضاع الشعبية، والأوضاع العسكرية، والشؤون

(1) ذ: 2/2، ص: 655.

السلطانية والأحوال النفسية. وسنقول كلمة موجزة عن كل واحد من هذه الأنواع.

1 ـ تقرير عن الأحوال الشعبية:

لدينا من هذه الفئة تقارير كثيرة تناولت شتّى أحوال المسلمين وهم يتعرضون لغزو النصارى المتعاقب على أراضيهم، ويعانون ألواناً من الانتقام منهم والتنكيل بهم. وقد اخترنا من هذا النوع التقرير الذي بعث به المتوكل الأفطسي إلى ملك المرابطين، بقصد إنهاضه إلى إغاثة أهل الأندلس، ونصرة الإسلام والمسلمين فيها[1].

ونحن هنا أمام ضرب خاص من عرض الحوادث، لأن الكاتب لا يُعنى بسردها وقصّ وقائعها، والحديث المفصل عنها، كما قد يحدث في بعض التقارير، وإنما همه، هنا، أن يصف أثرها في الناس، ووقعها على نفوسهم، وما تحدثه فيهم من الانفعالات... من ذلك أنه، حين يريد أن يبين مقدار خضوع المسلمين لعدوهم المتغطرس، يصف تلك الحال، متحدثاً عن طوائف العدوّ بأنها «تُلَاطَفُ بالاحتيال، وتُستَنْزل بالأموال، ويُخرَج لها عن كل ذخيرة، وتُستَرضى بكل نفيسة خطيرة، ولم يزل دأبها التشطّط والعناد، ودأبُنا الإذعان والانقياد حتى استُصفِي الطريف والتِّلاد، وأتى على الظاهر والباطن النفاد»[2].

لقد أشرنا قبل قليل إلى أن التقرير يختلف عن المقال من حيث أن الأول لا يقصد إلى تحقيق الإقناع الذي هو أساساً الهدف الرئيسي للثاني، ولكن ليس معنى ذلك أن التقرير يخلو من هذا الغرض. والواقع أن كل ضرب من ضروب البسط للرأي يتوخى قدراً من الاقناع، ولو جاء في صورة تأثير على القرار، وترجيح لكفة الموقف نحو هذا الاتجاه أو ذاك.

والهدف من التقرير الذي يبعث به أمير بطليوس إلى الملك المرابطي ليس

---

(1) من أمثلة ما لم نذكر من التقارير: الكتاب الذي أنشأه أبو حفص عمر بن الهوزني إلى ابن عباد يصف فيه حال المسلمين بعد غزو النورمان لموقع بربشتر، ذ: 1/2 ص: 84.

(2) ذ: 2/2، ص: 654.

«حيادياً»، ولا معنى لأن يكون كذلك، وهو صيغة يريد أن يبلغ بها مواقع التأثير فيه لحمله على التحرك لمساعدة إخوانه في الدين قبل فوات الأوان.

ولذلك تكثر في هذا النص أساليب التحسّر، والتفجع، لأن الكاتب يعرض أوضاع المسلمين من الزاوية التي تبلغ أقصى ما يمكن من إثارة لوجدان يوسف بن تاشفين، وتحريك لعواطفه. ومن أمثلة هذه الصيغ المثيرة قول الكاتب: «فيا لله ويا للمسلمين، أيسطو هكذا بالحق الإفك، ويغلب التوحيد الشرك، ويظهر على الإيمان الكفر، ولا يكتنف هذه الملة النصر...»[1].

ومن آيات البراعة والإبداع في هذا التقرير قدرة كاتبه على مخاطبة النفس من أكثر مواقعها انصاتاً، وأدق جوانبها انتباهاً، وهو ما يتجلى هنا في كثرة الحديث عمّا يلاقيه الناس من مضايقة في دينهم، وما تتعرض له عقيدتهم من الأذى، وما يُحتمَل أن تصاب به، في المستقبل، من أنواع المكاره إن لم يسرع «المستَنْجَد به» إلى إنجاد إخوانه. وهو يتصوّر مواكب الزاحفين لنصرة الأندلس في هذه العبارات الرائقة: «وما هو الأنفَس خافت، ورَمَق زاهق، إن لم تبادروا بجماعتكم عِجالاً، وتتداركوها رُكباناً ورجالاً، وتنفروا نحوها خِفافاً وثقالاً»[2]. فمن المؤكد أنه هنا لا يرسم للملك المرابطي طريق النجدة، ولا يملي عليه أسلوباً في التحرك لاغاثتهم، وإنما هو إحساس المتلهف الذي اشتدت ثقته بمن يخاطب، حتى كأن ما يرجوه واقع مشهود يتحرك أمام عينيه....

هذا ولا نختم الحديث عن هذا التقرير قبل أن نلاحظ أنه من نوع «المَحْمُول»، فليس من النوع العادي المرسل بواسطة البريد وإنما هو، لأهميته، وخطر ما يترتب من إجابة عليه، يحمله «الشيخ الفقيه الواعظ» الذي سيتولى شرحه، وبيان ما فيه، فمن حسن الصُّدَف أنه فقيه، وواعظ، وفصيح... وهذه كلها صفات تمنحه وسائل مطلوبة في مثل ذلك الظرف الصعب لاقناع ملك مراكش.

---

(1) ذ: 2/2، ص: 654.

(2) نفسه، ص: 655.

2 ـ تقرير عن الأوضاع الحربيّة:

وتشاء الأقدار أن تنجح وفود الملوك الأنـدلسيين وتقاريـرهـم ووساطـة شيوخهم وفقهائهم في إقناع ابن تاشفين بالعبور بجيشه الضخم إلى ما وراء المضيق. وتتحد كلمة المسلمين هنالك كما لم تتحد منذ الفتنة أبداً، وتجتمع قواتهم وقوات إخوانهم المغاربة تحت قيادة واحدة، وتصدم جيش العدو الذي حشد للمعركة كل ما أوتي من بشر وعتاد، وتدور الملاحم بالنصر للمسلمين، في الموقعة المعروفة بالزلاقة[1] ويهب ملك إشبيلية: المعتمد بن عباد الذي كان واحداً من أبطال تلك المعركة، ليوافي المسلمين من رعاياه بتقرير عن ظروف الانتصار، بعد أن كان وافاهم ببيان مختصر يحمل إليهم أنباءها بإيجاز[2].

كان هذا التقرير، في الأصل، طويلاً فيما يبدو من حذف صاحب الذخيرة لبعض أجزائه. وإنَّ أدق إحساس نخرج به من استقرائنا لما ورد من أجزائه، أنه تسري فيه نشوة المسرّة بالنصر. وكان الذي يزيد من هذا الابتهاج حرص الكاتب، في ذلك السياق، على التذكير بالماضي المهين، وبيان ما كان فيه من أنواع التسلط والغطرسة التي يمارسها الملك النصراني: «ادفونش» على ملوك الطوائف. فكأَنَّ استعادة ذكراها اليوم، واستحضارها في ذلك الوقت المفعم بالأمل والسرور نوع من الانتقام والثأر منها.

وما تجدر ملاحظته، أيضاً، في هذا النص، ولوع كاتبه بسرد التفاصيل، وإيراد جزئيات ما يعرض من الوقائع، فهو، مثلاً، يبدأ تقريره، كما أشرنا، بإعادة تصرفات النصارى الماضية إلى الأذهان، ثم يشرع في الحديث عن الجهود التي بذلها أمير إشبيلية لإقناع ملك المرابطين بالعبور إلى الأندلس. وهو يكثر من ذكر المراحل، والمواقع، والأماكن التي مرّ بها الجيش أو عسكر فيها.

ومن الفقرات الهامة في هذا التقرير تلك التي أفردها لـوصف جيش

---

(1) سبق لنا أن تحدثنا، ببعض التفاصيل، عن معركة الزلاقة، ولا سيما في الفصل الأول من هذا البحث وقد وقعت عام 479 هـ.

(2) انظر ذ: 1/2، ص: 241، وقد نتحدث عنه ضمن «الإعلانات» في هذا الفصل.

النصارى، وتلميحاته المتكررة إلى كثرة ما كان لديه من الأسلحة فقد «تحصنوا بالحديد من قرونهم إلى أقدامهم، واتخذوا من السلاح ما يزيد في جرأتهم وإقدامهم. . . »[1].

إن تقرير النصر هذا، ووصف الأوضاع الحربية بمناسبة معركة «الزلاقة»، موجه على الأغلب، إلى عامة الناس، وربما قرىء في المساجد أو علق في الساحات العامة كما كان يفعل بكتب الفتح قبل ذلك العهد. وقد جاء أسلوبه مناسباً لهذه الغاية فهو رصين العبارة في غير توعر ولا استغراب، سهل رائق السجع، واضح الإشارة، وتلك أوصافٌ تجعله حقاً في متناول الجمهور الواسع من الناس. وهذه خصيصة من خصائص هذا الضرب من التقارير تجعلها تختلف عن التقارير الموجهة إلى الخاصة، كالتقارير السياسية، السلطانية.

3 ـ تقرير عن الأحوال السياسية:

وهو ما يمكن أن نصفه بأنه «سلطاني» أي «دبلوماسي» بلغة العلاقات الدولية اليوم. وليس الذي خوله هذه التسمية مجرّد كونه صادراً عن ملك، وموجهاً إلى ملوك، فقد استعرضنا منذ حين تقرير المتوكل الأفطسي إلى يوسف بن تاشفين، ولم نطلق عليه هذه التسمية. وإنما الذي رشحه لهذه التسمية هو أنه بالإضافة إلى ذلك، يعرض شأناً من شؤون المملكة، ومسائل تتصل بالحكم فيها.

والذي نحب أن نتناوله بالحديث في هذا الضرب من التقارير هو ذلك النص الذي أمر المعتضد بن عباد بكتابته إلى عدد من ملوك الطوائف ليقصّ عليهم فيه الحوادث التي قادته إلى قتل ابنه إسماعيل الذي كان ولياً لعهده. ولو أننا استطعنا أن ننعت هذا التقرير بمصطلحات اليوم لقلناه أنه «مذكرة دبلوماسية» يبعث بها رئيس دولة إلى مجموعة من حلفائه رؤساء الدول المجاورة.

ونحن حين نقرؤه نخرج منه بفكرة أولى تدور حول تعاسة أب يضطر إلى

---

(1) ذ: 1/2، ص: 243.

أن يقتل أقرب الناس: فلذة كبده، وأكبر أبنائه، وصرامة ملك يركب كل صعب إلى استبقاء مملكته والحفاظ على عرشه.

أما عبقرية الكاتب فتتجلى، بخاصة، في أنه تمكن من أن يبرز لنا المعتضد ابن عباد في صورة رجل يمكن أن نجد في نفوسنا أسباب إكباره، ودواعي فهم ما أقبل عليه، إذا عدمنا فيها أسباب العطف عليه، والرثاء له، والتضامن معه.

في هذا التقرير مسعى رجل حريص على إيجاد الأعذار لفعلته الشنيعة، فلذلك يكثر من الحديث عن النّعم التي كان قد أسبغها على القتيل، فليس له اذن ما يسوّغ الثورة على أبيه، وإحداث البلبلة في مملكة سيؤول عرشها إليه: «وسعت عليه في خطيرات الذخائر والأموال، وأخضعت له رقاب أكابر الجند ووجوه الرّجال، ودربته في مباشرة الحروب، وأجرأته على مقارعة الخطوب»[1]. . . .

وفي هذا التقرير قساوة وعنف لا شيء يحول دون وقوعهما على الابن الضال، لا لوعة الذكرى، ولا حرمة الموت، فهو كلّما ذكر: «الغبي العاق، اللّعين المشاقّ»[2] أو هو «اللعين الغبين»[3].

ويحتل الجانب الإخباري في التقرير الحيّز الأكبر، ففيه شرح لمبعث هذه المحنة، وتفاصيل المؤامرة من بداياتها الأولى إلى نهايتها المشؤومة، مروراً بجزئيات لا ندري أية قيمة كانت لها حتى استحقت أن تُثبت في هذا النص الخطير الشأن، إلا أن تكون دليلاً على الرغبة في إبلاغ نظراء الملك، من أمراء الطوائف، كل الأحداث أول بأول. . . من أمثلة ذلك قول الكاتب: «ألّف أوباشاً من خساس صبيان العبيد الممتهنين في أدون وجوه التصريف. . . ثم سقاهم الخمر وسقى نفسه ليجتري وَيُجَرِّيَهُم. . . وسلحهم بضروب من الأسلحة. . .

(1) ذ: 1/3، ص: 138.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص: 139.

وطرق القصر في بضع عشرة منهم، وتعلق معهم الأسوار والحيطان، وتسنم بهم السقوف والجدران، يروم فيّ القضية العظمى، والطامة الكبرى... فشعرت بالحركة وخرجت، فلما وقعت عينه وأعينهم عليّ تساقطوا هاربين... الخ»[1].

أليست هذه تفاصيل ثانوية كان بإمكان التقرير، وهو من ملك إلى ملك، أن يتجاوزها، ويستغني عنها؟ وجوابنا أن كلا، فإن من شأن الناس أن يتزيدوا في الروايات، وأن يبالغوا في قص الأحداث، وأن يتأولوا ما لا علم لهم به تَأويلاً قد يكون فيه بعض الضرر... فلذلك كان حرص الكاتب على هذه الأخبار الجزئية ترسيخاً للرواية الرسمية بكل جوانبها، ومنعاً لكل صيغة أخرى قد تُروى بها، وتكون فيها فرصة للتزيد والتأويل. هذا بالإضافة إلى أن هذه الجزئيات تنمّي إحساس القارىء بتفاهة العمل الذي قام به المتآمرون، وحقارة أمرهم في ذاتهم... فليسوا من كبار القواد، ولا من وجوه الرجال، ولا من أهل السياسة وإنما هم «أوباش من خساس صبيان العبيد» وهم من خَوَر العزيمة، وقلة الهمة، وضعف الإرادة، بحيث ما كانوا يستطيعون أن يواجهوا الفعل الذي هم مقبلون عليه، إلا وهم سكارى، فاقدون لوعيهم....

والحق أن هذا التقرير قد جاء مستجيباً كل الاستجابة للغرض الملكي الذي كان وراء الأمر بإنشائه. وقد بلغ من صيت هذا النص، واعتراف الأدباء ببراعة الفنّ فيه، أن أقبل جماعة من الأدباء على معارضته، وتقليده بنص ينهج منهجه، ويتناول الموضوع المطروق فيه[2].

وآيات هذه البراعة كثيرة، مبثوثة في كل أنحاء النص، في معناه ومبناه، ولكن هناك جانباً منها نريد أن نقف عنده وحده، قليلاً من الوقت، وهو الجانب الموسيقي الذي أبدع فيه الكاتب. فمن ذلك هذا التلوين في النغم الذي يتأتّى للآذان من المخالفة بين الحروف، في نطاق توازن تام، دقيق، بين الجزئين المتكافئين المتعادلين في هذه الجملة: «طرأت علي من خطوب الأيام طارئة

(1) ذ: 1/3، ص: 140.

(2) سنتناولها بالدراسة في القسم الثاني من هذا الفصل.

دهياء دهماء، وفجأتني من ضروب الأقدار فاجئة عمياء صمّاء»[1].

ولنتوقف أيضاً عند هذه القدرة التي يبديها الكاتب في ترجمة الغلط الذي وقع فيه القتيل، والوهم الذي حجب عنه نور الحقيقة، فإذا بالأنغام المتصاعدة في علوّ وانكسار متعاقبين، وإذا بوضع الألفاظ في الجملة، وتقابل المعاني وتضادها يعبر عن تلك الأوضاع التي أدت إلى تمرّد الابن أحسن تعبير، وكل ذلك من خلال قوله: «وكأنه قد استصغر ما أتى، واحتقر ما جنى، فردّى وسدّى، ما صارت به الصغرى التي كانت العظمى. . .»[2].

ومثل ذلك نجده أيضاً في أماكن أخرى، كما في هذه العبارات: «فاعجب لأبناء الزمن، وأنباء الفتن، وانقلاب عين الابن المقرب، المودود، إلى حال الواتر الحسود، والثائر الحقود، واعتبر في ورود المساءة من موطن المسرّة، وطلوع المحنة من أفق المنحة. . .»[3].

والذي يزيدنا إعجاباً بملكة الكاتب، والموهبة التي أتاحت له تحقيق هذا القدر من التوفيق في موضوع من أصعب ما يمكن أن يكتب فيه كاتب: ـ إيجاد العذرلِأبٍ في قتل أكبر أبنائه. . . ـ هو ذلك الظرف الاستثنائي الذي أمره فيه الملك بتحرير هذا التقرير، وهو في أوج سطوته وعنفوان غضبه. . .[4].

وإذا كان هذا النص قد جاء واسطة بين الموضوعية والذاتية بالنظر إلى موقع الكاتب من الأحداث، فمن التقارير ما يكون ذاتياً خالصاً، لا يتناول من الأحوال إلا ما هو وثيق الصلة بنفس صاحبه، وذلك مثل النص الذي كتبه أبو المطرف ابن الدباغ[5].

---

(1) ذ: 1/3، ص: 138.

(2) نفسه، ص: 140.

(3) ذ: 1/3، ص: 141.

(4) انظر الذخيرة: 1/3، ص: 137 تفاصيل عن السياق الذي كتب فيه هذا التقرير.

(5) أبو المطرف عبد الرحمن بن فاخر المعروف بابن الدباغ: سبقت الإشارة إليه. وانظر ذ: 1/3، ص: 25.

4 ـ تقرير عن الأحوال النفسية:

هذا كتاب حرره ابن الدباغ، السالف الذكر، ليشرح لأحد أصدقائه حقيقة ما وقع له مع أمير بلده المقتدر بن هود. ونحن هنا أمام تقرير من نوع خاص، لأنه لا يمكن أن ننتظر فيه أخباراً تسرد، ووقائع محددة تروى بتفاصيلها وكل جزئياتها، كما كان الشأن في التقرير السابق... وإنما هو تقرير يطغى عليه الجانب الذاتي. ونحن في الحقيقة أمام وثيقة «انطباعية» تصف آثار الوقائع الطفيفة في النفس، وما تخلفه فيها من أصداء واسعة.

وحين نفتش هذا التقرير فإننا لا نجد فيه من قبيل الأخبار الهامة إلا حدثاً واحداً، وهو: غضب الأمير «ابن هود» على الكاتب «ابن الدباغ» لأنه لم يخرج معه فيمن خرج إلى محاربة أعدائه، فعاقبه بنفيه إلى بقعة نائية من مملكته. هذا الخبر هو مادة التقرير التي يبدي فيها الكاتب ويعيد، ويتناولها من مختلف الجوانب ليبين في كل مرة جانباً من انفعالاته بها، ومبلغ تأثره بما كان من نتائجها.

وهكذا فإن ما كتبه «ابن الدباغ» هو تفسير وجداني لموقف الأمير منه، وقراره بشأنه. وهو يكشف لنا في أثناء ذلك، عن مقدار هائل من الحساسية، بل من الشفافية العاطفية، التي كثيراً ما تجني على صورته في نفوسنا، إذ يبدو لنا رجلاً فاتر العزيمة، قليل القدرة على مواجهة متاعب الدنيا، متلهفاً على كل من بإمكانه أن يسعده ولو بكلمة يقولها عنه، أو بحرف يكتب به إليه....

ومن آثار هذه الحساسية المفرطة مبالغته في تقدير حجم العقاب الواقع عليه، فهو يفتتح التقرير الذي وصف فيه أحواله إلى صديقه بهذه الكلمات المُلْتَاعَة: «تطلع عليكم مع هذا الكتاب طوامّ معضلة، وعجائب مذهلة ينسيك بعضها بعضاً، وتفني ـ وأنت لا تدري ـ أناملك عضّاً»[1].

ثم إن هذا الأسلوب في الوصف الانفعالي لما جرى له، لا يكتفي بأن

(1) ذ: 1/3، ص: 271.

يفرده لمعالجة أحواله هو، وإنما يودّ أن يشاركه الناس فيه، وأن يمتد إلى غيره ممن بقي له من الأصدقاء، ولا سيما هذا الذي يكاتبه، فإنه يود لو أن الحوادث التي يقصها عليه تنال من نفسه كل منال، حتى إنه ليتصوره في هذه الصورة الرهيبة التي يرسمها له وهو يخاطبه قائلاً: «وكأني بك كلما نشرت منه سطراً، وطالعت فيه أمراً، تتصبّب عرقاً، وتذوب فرقاً، وتغشاك سكرة على سكرة، ولا تخرج من غمرة إلا إلى غمرة...»[1].

فإن هذه المشاعر المتأججة، وهذه العواطف الملتهبة، من كثرة حبه لنفسه، وخوفه عليها، فيما نقدر... لتوحي له بتعابير غريبة حين يعرض لوصف ما أصيب به من جرّاء غضب السلطان عليه. فمن أيسر ذلك قوله: «وشاهدت نفسي وهي تخرج، ورأيت روحي وهي تعرج، وبقيت لا أقلقل ولا أزعج»[2]. وكأن هذا الأديب اللاّمع قد خلق لوصف هذه المناظر الدامعة، ورسم هذه المشاهد الباكية. فهو في منفاه عاكف على ألمه المنبعث من شغاف قلبه، يصغي إليه ويتتبع مسراه في كل ذرة من ذرات جسمه المتداعي. وهو حقاً رجل بارع في تلمس عناصر دائه، ووصفها على هذا النحو المؤثر: «واعجب لطول تَلاَعُب الأيام بي... أَجْرَعُ من الهُون ما أَجْرَعُهُ، وأُقابِلُ من الضَّيْم ما لا أَدْفَعُه، وأُسَاء دهري كلّه وأُكرب، وأُجَر كلَّ حين بأيدي الاهتضام وأُسْحَب...»[3].

ونحن نرثي لهذه النفس التي تشقى بواقعها كما نرثي لكل نفس تلقى عنتاً من دهرها. ولكننا لا نشارك ابن الدباغ في مصابه مشاركتنا للرجل العظيم حين تعبس له الأيام وتتنكر له الدنيا. ذلك أنه ملأ الأرض صراخاً وبكاء، وليس هذا هو الأسلوب الذي يبلغ به منتهى عواطفنا، بل إن الذي يؤثر في النفوس إنما هو المجروح الصابر، والمصاب الوقور... أما ابن الدباغ فهو يكاد يفرض عليها المشاركة فرضاً، كما فعل مع الصديق الذي خاطبه بتقريره حين قال له: «فرقَ

---

(1) ذ: 1/3، ص: 271.

(2) نفسه ص: 272.

(3) نفسه، ص: 273.

الآن لأخيك رقة راحم، وابك عليه بدمع هام وساجم، وتقطّع اشفاقاً، واستشعر انطباقاً، والبس عليه أغبر إن لم تلبس حداداً، وألق للعزاء عنه وساداً. . .»[1].

جـ ـ البيان

نقصد «بالبيان» النص الموجز الذي يُبلغ به الانسان رأياً أو موقفاً من قضية ما إلى جمهور عريض من الناس. فهو، إذن، ذو خصائص مزدوجة من حيث صيغته، ومن حيث مداه. وعلى هذا الأساس فإن للبيان وظائف كثيرة متعددة، وقد أحصينا جلّ ما ورد منها، أثناء إعدادنا لهذا البحث، ولكننا نقتصر على نوعين منها، نحسب أنهما يمثلان أهم ما صدر منها، وأجدرها بالدراسة، وهما: البيان السياسي، والبيان العسكري.

1 ـ **البيان السياسي**: ما كان أكثر حاجة الأمراء ورجال الحكم إل مخاطبة الجماهير العريضة من الناس، وعرض جملة من القضايا والمسائل السياسية عليها. وإذا كانت تلك الفئات التي يراد مخاطبتها من سكان المدن النائية، والأقاليم البعيدة، التي لا حيلة في جمعها ومخاطبتها مباشرة، أو كانت ضرورات الاستخفاء والتستر، خشية السلطان، تمنع ذلك، فإن الطريق الأوحد الذي يبقى ممكناً سلوكُه لبلوغ الغاية المرجوة من الخطاب هو الاتصال بالناس عن طريق البيان العام.

فمن البيانات ما يكتسي، مثلاً، طابع التحريض على التمرد، والحث على خلع الطاعة، والحضّ على العصيان، سواء جاء ذلك في ثنايا النصّ تصريحاً أو تلميحاً ومنها ما يكتسي طابع الدعوة لأمير ما، والمطالبة بالبيعة له. ونحن نريد أن نقف عند نموذج من النوع التحريضي لبيان الأساليب المعتمدة فيه، وهو ذلك الذي وجّه باسم زهير الفتى، أمير المرية، إلى «أهل قرطبة». وهو على قِصَرِه قد تضمن كل المقومات التي ينهض عليها هذا النمط من الإنشاء، فهو يبدأ بمدح أهل قرطبة والإشادة بهم. وغني عن البيان أنه يعني بهم وجوه الناس، وعناصر الطبقة النافذة من ذوي العلم والمال. وهو ينفخ في بوق

---

(1) ذ: 1/3، ص: 273.

كبريائهم، ويتملق لهم بمثل الأوصاف التاليـة: «أنتم... غرر المصر، وبقايا هذا العصر، ومـوضع اقتبـاس النور والـرأي، والملإ المقتـدى به والمشـار إليه...»[1].

على أن الغرض هو النيل من «بني عباد» الذين تدخل عاصمة الأندلس القديمة: قرطبة، ضمن أملاكهم. فذلـك الثناء والإطراء ليسا إلا استِدرَاجاً يراد منه تحقيق انتباه الناس إلى ما سيقال عنهم.

وسرعان ما يأتي البيان إلى الحديث عن بني عباد، ورسم صورة شنيعة لهم، وتصويرهم في أقبح خلقة. فإذا كانت الفتنة أكره شيء إلى الأندلسيين بعد أن قضت على مجدهم، وأذلتهم بعد العز، فإن ملك بني عباد قد «سلّ سيف الفتنة والبغي من قرابه، وأثار بعير الظلم من مبركه»[2]. وإذ كان القرآن الكريم قـد رسم للمسلمين ملامـح التصرف المنـافي للأخـلاق، المجافي للسلوك الإسلامي القويم، فإن ابن عباد يرمز إلى ذلك السلوك المنحرف الوارد في القرآن، فهو «مشى في الأرض مرحاً، وظن أن يخرق الأرض ويبلغ الجبال طولاً»[3]. بل إنَّ هذا الأمير قد أحلّ ـ بتصرفاته الخرقاء ـ دمه للناس مذ غدا حرباً على المسلمين «فغزا أهل الإسلام في عقر دارهم، وأسقط عن نفسه حرمة الله فيهم،...»[4].

هذه الطريقة في التقرب إلى عواطف الناس بالسخط على المظاهر التي يكرهونها بطبعهم، وينفرون منها، والتلويح لهم بما يحبون ويبتغون، هي التي تسميها المعاجم السياسية اليوم «الديماغوجية». والذي يفعله حاكم المرية، وهو يخاطب أهل قرطبة، لا يختلف في شيء عن ذلك. وليس هذا الكلام، على ما يمكن أن يدلّ عليه من مذاهب صاحبه، بمعدود في صميم اهتماماته الرئيسية

---

(1) ذ: 2/1، ص: 650.

(2) نفسه، ص: 651.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

التي تتلخص في شيء آخر، لا يباغت به مخاطبيه، وإنما يقتاده بلطف محسوب، ويتيح له التسلّل الخفي وهو: الدعوة إلى مبايعة من سُمِّي «بادريس المتأيِّد». وبعد أن يقضي وطره من ذلك، يختم رقعته بمثل ما بدأها به من الثناء على أهل قرطبة لمكانتهم من العلم، وقدرتهم على النظر والتأويل.

٢ ـ **البيان العسكري**: يختلف هذا البيان عن الصيغة السابقة منه، من حيث أن المقصود هنا هو تبليغ معلومات عسكرية عن أوضاع الجيوش ونتائج الحروب، أوْ ما تمّ اتّخاذه من قبيل التأهب والاستعداد لها.

فأما عن الصيغة التي تنحصر في التبليغ، فمن أشهر ما لدينا منها ذلك النص التبشيري الذي أرسل على جناح السرعة إلى أهل إشبيلية، بعد الانتصار الضخم الذي تحقق للجيوش الإسلامية في «الزلاقة» بعد عبور الجحافل المرابطية إلى البلاد الأندلسية[1].

وأما عن البيان الذي يبشر باقتراب إرسال المدد العسكري، ويتحدث عن الإجراءات المتخذة في سبيل الإعداد للحرب، فإن أوضح نماذجه يتمثل في ذلك النصّ الذي بعث به أمير بلنسية[2] إلى أهل قرطبة.

وأول ما ينبغي الإشارة إليه أنه جاء ردّاً على نداء كان قد وجهه أعيان قرطبة إلى هذا الأمير يستنجدون فيه به، وإن كنا لا نعلم الصيغة التي جاء فيها هذا النداء: فهل كانت كتابة، أم كانت طلباً حمله وفد اجتمع بالأمير، أو سفير أرسل إليه... وكل ما نعلم أن صاحب بلنسية يشير إليه في بيانه بقوله: «ملبياً لدعوتكم، ومسارعاً إلى نصرتكم»[3].

والخطاب كله في قالب الاعتذار عن عدم تلبية تلك الدعوة في أوانها،

---

(1) انظر النص في ذ: 1/1، ص: 241.

(2) هو عبد العزيز المنصور، من أحفاد المنصور بن أبي عامر المشهور، مؤسس الدولة العامرية في زمن الخليفة هشام المؤيد. وانظر ما كتب عن ذلك في الفصل الأول من الباب الأول.

(3) ذ: 1/3، ص: 246.

بالانصراف إلى إخماد الفتن الداخلية التي نشبت في مملكة المستغاث به. . . ويبدو أن «دعوة» أهل قرطبة كانت قد صدرت إليه عندما هاجم بنو عباد ملك المدينة وقضوا فيها على دولة بني جهور، وألحقوها بأملاك دولـة إشبيلية. فاستجابة صاحب بلنسية قد جاءت دون شك متأخرة عن الموعد الذي كانت تستطيع أن تفيد فيه. وكل ما يلفت الأنظار فـي هذه الرقعة هو مقدار حرص الأمير على إرضاء أهل قرطبة لأنهم «الأهل والجيران، والذخائر للزمان. . .»[1].

هذه أصناف من الصيغ الإنشائية التي استخدمها أدباء الأندلس في بسط الآراء المختلفة، وتبليغ المواقف المتباينة، وعرض أنواع شتى من الحالات والأوضاع. ولئن لم يضع لها أدباء هذا العصر المصطلحات التي ميزنا بها بعضها عن بعض، وفرقنا بواسطتها بين قوالبها ومراميها، فإن ذلك لا يغير شيئاً في أنهم قد وعوا طبيعتها المختلفة، فجاء إنشاؤهم في المقالات مختلفاً عنه في البيانات، وجاءت محتويات البيانات ومبانيها مغايرة للتقارير ووثائق «عرض الحال».

والذي لا يخالجنا الشك فيه أننا وقفنا في الصفحات الماضيـة عند أصناف من الخطاب النثـري المكتوب متجانسة فيما بينها، ترتبط بأكثر من سبب، وتلتقي عند أكثر من نقطة تجمعها وتوحّد بينها في أسلوب التناول، أو طريقة العرض أومنهج التبليغ، وذلك سواء وافقنا على تسميتها بالأسماء التي اقترحناها لها، انطلاقاً مما هو اليوم معروف ومألوف لدى الناس، أو أطلقنا عليها تسميات أخرى، أو تمسكنا بالإبقاء عليها «زمراً من الرسائل».

وإذا كانت صيغ «بسط الآراء والمواقف» قد تبلغ الهدف المرسوم لها، وقد تتجاوزه إلى إحداث وقع خاص في نفوس قُرّائها، فإن ترجمة هذا الوقع عند الأدباء هو إنشاؤهم صيغاً نثرية أخرى، تكون صدى للأولى، من حيث إنها امتداد لها، ونتيجة من نتائجها.

وتأتي هذه النصوص «الجوابية» في أشكال مختلفة، حسب ظروف الأديب

---

(1) نفسه.

ومحطيـه. وأحواله النفسية، وطبيعة انفعالاته، وقربه أو بعده من الموضوع الذي تتناوله، فتكون في هيأة «ردود فعل» أو مواجهات متنوعة. وذلك ما سنتناوله في الصفحات القادمة.

* * *

ثالثاً ـ صيغ «ردود الفعل» والمواجهات

لقد أحصينا أهم ما وجدناه من هذه الرقاع التي يكون إنشاؤها من قبيل ردود الفعـل الناجمة عن رقاع أخرى تقدمتها، فوجدنا أنها لا تخرج عن ثلاث طوائف:

الطائفة الأولى: هي التي ينطوي مضمونها على ما يتطلب الردّ والإجابة التقليديـة العادية التي تقتضيها أصول المبادلات الاجتماعية بين الناس. وهذه هي التي نسميها «**المراجعات**». فهي تَرِدُ، أكثر ما تَرِدُ، تحت هذا العنوان في كتاب «الذخيرة» لابن بسام.

والطائفة الثانية: هي التي يحسن وقعها عند من يطلع عليها، ويجد في نفسه من الإكبار لها، والإعجاب بها ما يدفعه إلى ترسُّم خطاها، والنسج على منوالها، وصياغة نموذج على منهاجها. وهذه هي التي نسميها «**المعارضات**».

والطائفة الثالثة: هي التي تشتمل على أفكار ومعاني تسوء المطلع عليها، وتؤدي إلى إثارة غضبه وسخطه لما يعتقده فيها من الإحالات، والأباطيل، ومجافاة الحق، ومجانبة الحقيقة، فيكتب ما يسفّه تلك الآراء، ويناقضها. وقد سميناها «**المناقضات**».

وفيما يلي حديث عن كل واحدة من هذه الطوائف.

أ ـ المراجعـات:

كثيراً ما تتضمن الرقعة مطالبة كاتبهـا بالمراجعة، لمجرّد أنه يريدَ أن يقيم

علاقة ودّ بمن يكاتبه، ويلقي إليه بجسور صداقته. وهو ما يسمّى عندهم أحياناً «باستفتاح الخلطة» و«خطبة الودّ» مما كنا وقفنا عند بعض نماذجه أثناء دراسة المضامين. ومن هذا القبيل أيضاً المبادرات التي يبادىء بها من يجمعون الأدب ويؤرخون له حين يكتبون إلى الأدباء يطلبون «ما عندهم» من نصوص أدبهم لإدراجها في مصنفاتهم. فيراجعهم أولئك الأدباء كما فعل مثلاً ابن أبي الخصال حين راجع ابن بسام برقعة ودية أصحبها ما جاد به الخاطر، وقتئذ من نماذج إبداعه[1].

وسواء طلبنا عينات من الفئة الأولى أو من الفئة الثانية، فإننا نجدها متوفرة بكثرة في المصادر التي عنيت بهذه الفترة المؤرخة، وقد أتيح لنا أن نعالج بعضها في الفصول السابقة. وإنما الذي استرعى اهتمامنا، وأحببنا أن نذير عليه ملاحظاتنا، لأنه وثيق الصلة بدراسة الأشكال التي نحن آخذون فيها، إنما هو نوعان متميزان من هذه المراجعات هما: «المسلسلات» و«المترادفات».

1 ـ **المسلسلات**: هي نوع من المراجعات لا يُكْتَفى فيها بردّ واحد، وإنما يمضي فيها «التراجع» بين الطرفين المتخاطبين، ليستغرق عدة حلقات، حتى كأنها «سلسة»، ومن هنا استعارتنا تعبير المسلسلات لها. ومن أشهر، وأجود ما لدينا منها، تلك التي تمت بين ابن عباس وابن التّاكرنّي[2]، وبين ابن عبدون وابن الجد. وسنحصر حديثنا في هذه الأخيرة.

نحن هنا أمام اثنين من أبرز وألمع كتّاب الأندلس في هذا العصر، ورجال الحكم والسياسة فيها، فقد كان عبد المجيد بن عبدون من أعمدة دولة بني الأفطس في بطليوس ، في عهد أميرها المتوكل[3]. وكان أبو القاسم بن الجد من

---

(1) انظر ذ: 2/2، ص: 686 حيث حكاية هذا الاتصال، والتخاطب الذي تم بين الرجلين.

(2) كل حلقات هذه المسلسلة في ذ: 1/3، من 229 إلى 239.

(3) المتوكل: عمر المتوكل على الله خلف أباه محمد «المظفر»، وحكم دولة بطليوس إلى أن غزاها المرابطون وقتلوه عام 485.

كبار الأدباء، ورجال السياسة في دولة بني عباد، في إشبيلية، على عهد المعتمد، إذ كان وزيراً مكلفاً بشؤون ابنه يزيد[1].

وتبدأ مسلسلة المراجعات بينهما بمفاتحة من ابن عبدون حين كتب إلى أبي القاسم «يخطب... ودّه، ويستجلب ما عنده»[2]. وهي كما رأينا صيغة تقليدية عند صاحب الذخيرة حين يكون مبعث التخاطب: طلب الارتباط الودّي، والحصول على العينات الأدبية من إبداعه.

ونحن لا نطمع في أن نجد لدى هذا الضرب من الإنشاء، كبير زاد من المعاني خارج ما نعهده في مثله من المجاملات، وإبداء الحرص على تلك المودة المطلوبة... وما يلفت النظر في حلقات هذه المسلسلة إنما هي الصياغة التي جاءت متميزة برقتها، وشفافيتها، وكثرة لجوئها إلى التعبير المجازي، واعتمادها على الرّمز والتعبير الإيحائي.

ولنسمع إليه وهو يخاطب أبا القاسم بهذه العبارات: «فلو وُصِل رِشَائِي بباع، من رجع جواب واجتماع، لبردت غُلَّةُ ذلك الاشتياق والالتياع»[3]، ثم فلنتساءل: أليست هذه أجزاء من رسالة غرام؟. والحق أن القارىء لهذه الحلقة يلاحظ بكل يسر أن الكاتب يوظف كل ما أوتي من عبقرية فنية لإظهار مبلغ اعتزازه بهذه المودة التي يطلب انعقادها بينه و بين من يخاطب.

فمن ذلك مثلاً حديثه عن هذه الصداقة المرجوة كما لو أنها فتاة عقيلة يطلب أن تزف إليه. وهو أمر مطروق بكثرة في مثل هذا الظرف، ومعنى تداوله الناس منذ أقدم عصور النثر العربي... وإنما الذي يستوقفنا في تعبير ابن عبدون هو تماديه في حشد قرائن الزفاف، ومراكمة كل النعوت والصفات والأحوال التي تكون في الخطبة والزفاف بمعناهما الحقيقي المعروف. وفي ذلك يقول: «وأنا

---

(1) يزيد بن المعتمد: لقب بالراضي.

(2) ذ: 2/2 ص: 670.

(3) نفسه.

أخطب إلى عمادي ـ أدام الله عزته ـ مودّته عقيلة، وأجعل رحمي الأدب والنسب وسيلة، وأبذل من تحلية حمدي وشكري مهراً، وأبني لها بين سحري ونحري قصراً، وأسدل عليها من الإشاعة والإذاعة ستراً، وأحلّيها من مشدود مواثق ومعاقد، بمسرود مخانق وقلائد»[1].

ولعلنا لسنا في حاجة إلى التنبيه على الطريقة التي يستخدم فيها كلمات من نوع: «عقيلة، ورحم، وتحلية، ومهر، وأبني لها... قصراً، وأحليها، ومخانق، ومقالد».

ومن أهم ما ينبغي الالتفات إليه في إنشاء ابن عبدون تعويل الصياغة عنده، بصفة مطلقة، على الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه السجع الكثير الرائق الذي يتفنن في أنماطه، والمزاوجة بين القوالب اللفظية، واعتماده، في أكثر الأحيان، على العبارات القصار المتدافعة كما في قوله: «ذكر ملأ الأذان حليا، والآناف ريا، والأفواه أريا»[2].

والدليل على أن ابن عبدون كان ينزل السجع منزلة خاصة من سلم خصائصه الفنية أنه كان يرى نفسه أقدر الناس على تأليف نوع من الكلام، اسمه «المبتدع». وهو يرى أنه «لا يناهضه فيه أحد من الكتاب»[3]. وقد تحدث أبو القاسم الكلاعي في مكان آخر، عن نوع من السجع سمّاه «المغصّن»[4] وهو الذي تقابل فيه سجعتان بسجعتين، أو ثلاث بثلاث، أو أكثر من ذلك.

ونحن نجد أمثلة من هذا السجع «المغصّن» في مفاتحة ابن عبدون، وهي كلها تدخل في إطار عنايته الواسعة بالإيقاع الموسيقي، وإيمانه بقدرته على نقل ما في نفسه من مطالب التلوين والتنغيم. ولنعد إلى ما كنا أثبتناه قبل حين من

---

(1) ذ: 2/2، ص: 671.

(2) نفسه، ص: 670.

(3) «إحكام صنعة الكلام» للكلاعي، ص: 157.

(4) نفسه، ص: 141.

كلامه، فإننا نجد فيه إيقاعاً ما، ثم نجد إيقاعاً يشبهه في كل شيء: وزناً، ونغماً، يأتي كأنه صدى للأول، ورجع له، يؤكد وقعه في النفس. ويحدث فيها طرباً واندفاعاً... يقول: «وأحلّيها من مشدود مواثق ومعاقد، بمسرود مخانق وقلائد». ولعل الصورة تستبين لنا أكثر إذا رسمت على هذا النحو:

وأُحَلِّيـهـا مِـنْ مَـشْـدُود. مَـوَاثِـق. ومَـعَـاقِـد.
بِـمَـسْـرُود. مَـخَـانِـق. وقَـلاَئِـد.

إن الصورة التي تتولد من فعل «أُحَلِّيها» تأتي ضمن مستويين مختلفين في الرؤية: «مواثق ومعاقد» في الأول، ثم «مخانق وقلائد» بعد ذلك. ولكن الفعل الواحد الذي هو «أُحَلِّي» يُوَلِّد وضعين موسيقيين متكاملين، بل متكررين، لأن الجزء الثاني ليس إلا رجعاً للجزء الأول، يؤكده، ويرسّخه، ويفتح له آفاق التردد الواسع في الآذان. ولو شئنا أن نطيل الوقوف عند هذه الظاهرة لدى ابن عبدون، لأشرنا إلى أمثلة أخرى نستمدها من هذا النص نفسه كقوله وهو يثني على ابن الجد:

«.. نُبْـلٌ. جَلَت. مـطالعُـه. دَيَـاجي. الأوهـام.
وصـقلت. مـواقـعُـه. صـوادي. الأَفـهـام.
.. ومـجـد ردّ. الـليـالـي. الـدهـم. زهـرا.
والمسـاعـي. البـهـم. غـرّا»[1].

وصورة الإيقاعات وأصدائها هنا، أكمل، وأعقد، وأكثر دلالة على ما أسلفناه.

وننتقل إلى الحلقة الثانية من هذه المسلسلة لنلقى فيها «مُراجعة» أبي القاسم بن الجد لأبي محمد بن عبدون على رسالته المتقدمة. وإذا كان فن الثاني قائماً كما رأينا على الموسيقى، وعلى إبداع تلك «المنمنمات» الجميلة، فإن فنّ الأول، يقوم، في النص الذي بين أيدينا، على الرقة، و«السماحة» حين

---

(1) ذ: 2/2، ص: 670.

تترجمها الألفاظ والتعابير، والنفس الشعري الذي يتخذ من الطبيعة مبتـدأه ومنتهاه.

هذه الخصائص تظهر منذ مطالع «المراجعة»، إذ نجده يخاطب ابن عبدون بقوله: «يا روضة أدب غُذيت برهم الفهم، وسُقيت بدِيم حسن الشيم، ما أدمث رباك، وأطيب شذاك، وأزكى قرارك، وأذكى عرارك. لقد شرقت بأزهارك زهر النجوم... وبطل لنفحات شذاك وريّاك أرج العبير...»[1].

هذه تحية أم روضة يهديها إلى هذا الصديق الجديد؟ وهذا ثناء أم حديقة يتحدث، بهذا التقدير، عن باهر أوصافها؟ قد نقول إن جمال الطبيعة الأندلسية هو الذي ساق الأديب إلى هذا الاتجاه في التعبير، والواقع أن جمال الطبيعة قد صادف طبعاً ملائماً ينفعل بمواطن الحسن، ويصيب في التعبير عنها.

والدليل على أن هـذا المنزع عنـد ابن الجد ليس ظـاهرة عـابرة في «مراجعته» أننا نجده يختمها، بمثل ما بدأها به من أمثال تلك الصيغ حين يقول: «وَاقْرَأْ على سيدي سلاماً دائم الاتصال، عطر البكر والآصال، يتكرّر تكرّر الأنفاس، ويخضرّ دائماً اخضرار الآس»[2].

على أن هذه العناية بالأزهار وعطرها، والرّبى وعبيرها، لا تعني أن ابن الجد لا يحسن استخدام الصورة، أو أنه لا يقوى على مجاراة مخاطبه في ذلك المجاز اللطيف الذي أخرج فيه رقعته. ومن معالم براعته في ذلك، ردّه على تلك الخطبة بهذا القبول الحسن، ورسم هذه الصورة المشرقة للعروس التي يزفها إليه، في قوله: «وأما المودّة التي خطبت بفضلك بكرها، ... فقد زففتها إليك مشرقة الجبين بنور الحق المبين، ضاحكة الترائب على حسن الضرائب، تتأوّد في حلل الثناء، تأوّد الكاعب الحسناء... فإن وافقت لديك وجهاً خصيباً، واستحقت من رضاك وقبولك نصيباً، فقد فاز قِدْحُها، ووَرِيَ قَدْحُها...»[3].

---

(1) ذ: 2/2، ص: 671.

(2) نفسه، ص: 674.

(3) نفسه، ص: 673.

أليست هذه عروساً عزيزة على وليّها، يشعر بأنه يسيّرها إلى من هو كُفْءٌ لها، وجدير بها؟.

وتشيع في باقي الرقعة، وفي كل مكان منها، مجاملة رقيقة، وأدب جم، وتواضع كبير، وذلك كله ثمرة من ثمار التمثل الكامل للقيم الحضارية، والتصرف المستنير بهدي من مقتضياتها.

ولو انتقلنا إلى باقي حلقات هذه «المسلسلة» التي تدور حول تبادل العواطف الودية، لما وجدناها تخرج، في صياغتها وفنها، عن هذه القيم التي ذكرناها. وقد وجدنا في ردّ ابن عبدون على هذه الرقعة انسياقاً وراء توظيف مظاهر الطبيعة في تعابير الصداقة، والاعتزاز بها، وصيغ التحية المنبعثة منها. كقوله: «ما... أعبق رائح أنفاسها، وأخلص شذاها إلى الأرواح، وأعرض ريّاها على الأفواح، وأضحك ثغور أُقحوَانِها ووارف نورها، على رقص قدود أغصانها وغناء طيرها...» إلخ[1]..

وبعد هذا الرد، يكتب ابن عبدون ردّاً آخر، وذلك دليل على مدى احتفاله بهذه المودة التي ينشدها، وقبول ابن الجد لما يعرضه عليه من الارتباط بها ويجيبه ابن الجد برقعة أخرى تكتمل بها هذه السلسلة من المراجعات البليغة التي أحسن صاحب الذخيرة بجمع شملها على هذا النحو، وفقاً لما اقتضاه منهجه المحكم في ذلك. فإنه كما جمع «المسلسلات» على هذا النحو، جمع أيضاً «المترادفات».

2 ـ المترادفات: نقصد بالمترادفات صيغة أخرى من تعدد الحلقات، تختلف اختلافاً جوهرياً عما سبق درسه. ذلك أنها تأتي من أطراف متعددة للردّ على مفاتحة واحدة. وعندنا من أبرز ما يمكن أن نمثل به: الرّدود التي وافى بها أمراء الطوائف، نظيرهم المعتضد بن عباد، بعد أن تلقوا منه «المذكرة» أو «التقرير»

---

(1) ذ: 2/2، ص: 676.

الذي أخبرهم فيه بحادثة قتل ابنه إسماعيل.

إن شكل هذه المخاطبة هو الذي استرعى أنظارنا من حيث أن جهات متباينة: أهواء وَمَواقِعَ، استجابت لحافز واحد هو الذي دعاها إلى مخاطبة الملك المتخبط في بحر مائج من تعسه وشقائه.

ونحن نقدّر أن الردود كانت أكثر عدداً مما وصل إلينا منها، ونظن أن كتاب «الذخيرة» لم يحتفظ لنا إلا بأقلها، وهو كل ما وصل إلى صاحبه، أو استطاع الحصول عليه. وهي ثلاث رقاع: إحداها للمنصور بن أبي عامر، صاحب بلنسية[1]، والثانية لابن مجاهد، صاحب دانية[2]، والثالثة لمجهول لا نعلم من هو[3].

هذه النصوص الثلاثة تصدر كلّها عن مبدإ المجاملة التي تقضي بإبداء الأسى لما وقع في دولة إشبيلية، وما أصاب ملكها من غصة. وهي كلها تروم تأدية «واجب سياسي» بإظهار المشاركة في المحنة الأليمة. ثم هي تختلف بعد ذلك أشد الاختلاف في مناهجها، وأساليبها في التعبير عن تلك المعاني الأساسية.

ولنقف لحظة عند افتتاحياتها لنلاحظ مدى هذه الفروق بينها، ففي ردّ ابن أبي عامر نزعة تأملية في الدنيا، وتصرفاتها التي تبعث على الحيرة في أمرها[1]. . . بينما نرى ابن مجاهد يُعْنَى بشيء آخر بعيد عما ذهب إليه الأول، وهو شكر ابن عباد على حسن تقديره للصلة التي بينهما، وترجمة ذلك في إطلاعه بشكل متواتر ومنتظم، على كل ما يحدث في مملكته. وهو في هذا السياق يشير إلى أنه كان خاطبه أيضاً في شأن المحاولة الأولى التي سبقت لإسماعيل في التآمر على أبيه[2]. . . أما الرد الثالث فيبدأ بإظهار نوع من القلق والأسى، والتعبير عن عواطف المشاركة. . . وما إلى ذلك[3].

ولو أن كل الردود ـ التي نتوقع أنها صدرت عن دويلات الطوائف ـ قد

---

(1) ذ: 3/1، ص: 149.

(2) نفسه، ص: 150.

(3)نفسه، ص: 148.

وصلت إلينا كاملة لكان في دراستها فائدة كبيرة بكل تأكيد، أقلها معرفة مقدار تأثرها وانفعالها بما يجري في الشقيقة الكبرى ـ دولة بني عباد ـ في عهد واحد من أكثر ملوكها حزماً وصرامة. على أن ما بين أيدينا يتيح لنا أن نتبيّن صورة، ولو مصغرة، لذلك، من خلال ما ذكرناه.

ب ـ المعارضات:

من أوفر مواد هذا القسم من المخاطبة، المنتمي إلى ردود الفعل، المعارضات التي أنشأها كتاب الأندلس في تقليد بعضهم بعضاً. والذي يجدر التنبه له أن المعارضات التي عندنا تتميز بوضع خاص، جدير بالعناية، أثناء الدراسة، وهو أنها «جماعية» إن جاز لنا التعبير، بمعنى أننا إذا استثنينا بعض الحالات الشاذة، لا نجد أديباً واحداً يعارض رقعة أعجبته صياغتها، أو أراد أن يبرهن على كفاءته بصياغة رقعة في موضوعها، وإنما يطير صيت لِنَصٍّ من النصوص، فيُقبل جماعة من أكبر أدباء العصر على تقليده، وكتابة رقعة على منواله.

وكثيراً ما يحفز الأدباءَ إلى هذه المعارضات، الأمراءُ الذين ينقطعون لهم، أو المقربون من أصدقائهم الذين يودون أن يباهوا ببراعتهم في محاكاة ذلك النص الجميل، بصياغة ما يضاهيه أو يتفوق عليه. ولذلك، كثيراً ما نجد عبارة و «عُرِضَ» ما كتبه فلان على فلان فقال... فمن أمثلة ذلك ما حكي عن أبي محمد عبد الغفور. فقد ذكرصاحب «الذخيرة» أنه «عرضت عليه رسالة أبي عمر الباجي وأبي القاسم بن الجد المتقدمتين في صفة المطر بعد القحط، فعارضَهُمَا برقعة قال فيها...»[1].

ويبدو أن ظرفاً كهذا لا يخلو من مشاعر التحدي لدى الكاتب المعارض لأنه ينشىء وهو يعلم أن أول ما يقرأ الناس كتابه سيَقْرِنُونَه بالأصل الذي قلده، ويزنونه به. وهذه حال تحفز بعض الكتاب إلى التحليق والسموّ، ولكنها قد تضرّ بآخرين ممن هم ذوو تهيّج أو انفعال متطرف.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 342.

وقد أحصينا أشهر نماذج المعارضات التي بين أيدينا فجاءت حسب مضامينها كما يلي:

1 ـ المطريات: وهي في وصف المطر بعد القحط:

ـ بدأها أبو عمر بن الباجي : في الذخيرة 1/2، ص: 196
ـ ثم قلده ابن الجد : في الذخيرة 1/2، ص: 289
ـ ثم قلدهما أبو محمد عبد الغفور : في الذخيرة 1/2، ص: 349

2 ـ الزّهريات: وهي في وصف الأزهار، والتحدث بلسانها:

ـ بدأها ابن برد : في الذخيرة 1/2، ص: 127
ـ ثم أبو الوليد حبيب : في الذخيرة 1/2، ص: 130
ـ ويمكن أن نعد رقعة ابن حسداي من هذا القبيل: في الذخيرة 1/2، ص: 470

3 ـ الزرزوريات: وهي في شفاعة لرجل يدعى بالزريزير:

ـ بدأها أبو الحسين بن سراج : في الذخيرة 1/2، ص: 347
ـ وكتب في ذلك ابن الجد : في الذخيرة 1/2، ص: 348
ـ وكتب فيه أبو محمد عبد الغفور : في الذخيرة 1/2، ص: 353
ـ وكتب فيه أبو بكر البطليوسي : في الذخيرة 1/2، ص: 758

4 ـ المعتضديات: ونعني بذلك الرقاع التي كتبت معارضة لرسالة المعتضد عِنْد قتل ابنه: إسماعيل:

ـ بدأها ابن عبد البر (وهو كاتب ووزير المعتضد): في الذخيرة 1/3، ص: 138
ـ وقلده مجهول : في الذخيرة 1/3، ص: 154
ـ وقلّده مجهول آخر : في الذخيرة 1/3، ص: 161

هذه أهم النصوص التي يمكن تصنيفها ضمن المعارضات. ونحن لن يتيسر لنا أن ندرس أكثر من بعض عيناتها لنقف عند بعض خصائص شكلها. بيد أننا نحب أن نبدأ بمعارضة من نوع آخر، وهي ما يَصُوغه الأندلسيون تقليداً

للمشارقة. وليس عندنا من النصوص الصريحة الواضحة في هذا الشأن إلا ما كتبه أبو المغيرة بن حزم[1] في معارضة بديع الزمان الهمذاني[2]. فقد «عرضت (عليه) رسالة بديع الزمان في الغلام الذي خطب إليه ودّه بعد أن عذّر، وبقل وجهه وأزهر، فعارضها برقعة...»[3].

وقد وردت رقعة البديع في «زهر الآداب»[4]، وذكر مؤلفه في سبب إنشائها أنه كتب إليه «بعض من عزل عن ولاية حسنه، يستمد وداده، ويستميل فؤاده فأجابه بما نسخته...» إلخ[5].

ونحن حين نقارن بين الرسالتين نجد رقعة أبي المغيرة مفصلة على قدر رسالة البديع، فهي تنهج نهجها في كل شيء. وهذه هي المعارضة. وإذا حاولنا أن نبحث عن فرق بينهما فينبغي أن نلتمسه في الصياغة. ولننظر في فقرتين منهما تصفان كيف حالت حال هذا المعزول عن ولاية حسنه:

يقول بديع الزمان: «فالآن إذ نَسَخ الدهرُ آيَةَ حُسْنه، وأَقام مَائِلَ غُصْنِه، وفَلَّلَ غَرْبَ عُجْبه، وكفَّ شَأْوَ زَهْوِه، وانْتَصر لَنَا مِنْه بِشَعَرَاتٍ قَدْ كَسَفَتْ هِلاَلَه، وأَكْسَفَتْ بَالَه، وَمَسَخَتْ جَمَالَه، وغَيَّرَتْ حَالَـه، وكَدَّرت شِـرْعَتَه، ونَكَّـرت طَلْعَتَه»[6].

أما أبو المغيرة بن حزم فيقول: حَتَّى إِذَا طَفِئَتْ تِلكَ النِّيران، وانْتَصَفَ مِنْك الزَّمَان، بِشَعَرَات أَغْشَتْ هِلاَلَك كُسُوفاً، وقَلَبَتْ دِيبَاجَك صُوفاً، وَأَعَادَتْ نَهَارَك لَيْلاً، ونَاحَتْ عَليك تَلَهُّفاً وَوَيْلاً، وأَطَارَ حَمَامَك غُرابُها، وحَجَبَ ضِيَاءَكَ

---

(1) أبو المغيرة عبد الوهاب بن حزم، من كبار كتاب هذه الفترة. وهو ابن عم الفقيه الإمام أبي محمد، وانظر أخباره وأدبه في ذ: 1/1، ص: 132.

(2) بديع الزمان: أحمد بن الحسين صاحب المقامات المشهورة 353 - 398 هـ.

(3) ذ: 1/1، ص: 140.

(4) «زهر الآداب» للحصري ج 2، ص: 732.

(5) نفسه.

(6) نفسه.

ضَبَابُهَا، فصار عُرْسُك مَأْتماً، وعَادَ وَصْلُكَ مُحَرَّماً»[1].

ونحن لن نقع في فخّ الصراع الأجوف، وافتعال العصبيات الخَرْقاء بين كتّاب الأدب العربي الواحد في مشرقه ومغربه؛ وإنما الذي يبدو لنا بكل موضوعية:

أن المجاز عند أبي المغيرة أكثر حتى ليكاد التعبير المباشر ينعدم من فقراته. وإذا كان شيء من ذلك موجوداً أيضاً في رقعة البديع، فإن كلام ابن حزم أكثر إيغالاً، وأبعد غوراً في طلب الرسم والصورة. ولننظر مثلاً إلى الفرق بين قول الهمذاني: «قد كسفت هلاله، وأكسفت باله، ومسخت جماله، وغيرت حاله...» وبين قول ابن حزم: «أغشت هلالك كسوفاً، وقلبت ديباجك صوفاً، وأعادت نهارك ليلاً، وناحت عليك تلهفاً وويلاً...».

والواقع أن أهم ما يمتاز به إنشاء أبي المغيرة ـ في هذه الرقعة ـ إنما يرجع إلى نعومة الصياغة، ولطافة الإيقاع الموسيقي، والاعتماد الكلي على الصورة. ومع ذلك فإن الفضل للمتقدم، لأن أبا المغيرة قد كفاه «البديع» مؤونة البحث عن المعاني و«هيكلة» النص وترتيب مضامينه... فهو لذلك متفرغ للصياغة يزخرف شكلها، وينمنم وشيها...

فإذا انتقلنا إلى الرقاع التي أنشأها أدباء الأندلس، في معارضة بعضهم بعضاً وجدنا أن كل المعارضات ترجع إلى أسباب فنية أو ظرفية، واعتبارات تتصل بالمضمون الأدبي، أو بالشكل أو بقيمة الكاتب. ولعلّ أهم «المعارضات» التي اجتمع فيها قدر كبير من هذه الاعتبارات هي «المعتضديات» و«الزرزوريات».

المعتضديات: إن في موضوعها إثارة لا مثيل لها. ولو أن المسرح كان مِمَّا عَرَفَه العرب وقتئذ وأقبلوا عليه، لكان في فعلة المعتضد بابنه الطامع في ملكه مادة لشاعر أو كاتب مُلهَمَين يحولانها إلى «مأساة» من طراز رفيع. وقد

---

(1) ذ: 1/1، ص: 140.

اجتمع للرقعة التي كتبها الوزير ابن عبد البر: جلال المضمون، كما رأينا، وهيبة الموقف، فقد روى صاحب الذخيرة كيف كان المعتضد منفعلاً، هائجاً، يصيح في وزرائه، مضطرباً لا يكاد يستقر على حال...[1] ثم عبقرية الكاتب الذي استطاع في ظرف كهذا أن يكتب ارتجالاً رقعة جمع فيها بين التماسك في المعاني، والإنسجام في موقف الأب الحزين القاتل، وجزالة التعبير، وروعة الأداء اللغوي والموسيقي.

هذه كلها حوافز من شأنها أن تحث الأدباء حثّاً على أن يجربوا مقدرتهم ومواهبهم الفنية في موضوع كهذا. وقد عبر صاحب الذخيرة عن هذا الإقبال منهم بقوله: «ولما أنشأ أبو محمد رسالته المتقدمة الذكر، تناغت لمّة من كتّاب العصر في معارضتها»[2].

والغريب أن لدينا رسالتين في المعارضة، مجهولتي الكاتب، لا نعرف عن صاحبيهما لا اسماً ولا رسماً. والواقع أنه ما كان يستطيع أحد أن يتجرأ على أن يَظهَر باسمه الحقيقي في معارضة من هذا النوع تُذَكِّر المعتضد بمحنته، وتستثير من جديد شجون نفسه.

فإذا تحدثنا عن هاتين الرسالتين فإن الذي يمكن أن نلاحظه عليهما هو أن الأولى[3] خرجت في بعض الأحيان عن هندسة الرقعة الأصلية، فأطالت الوقوف، منذ المقدمة، عند معاني الوعظ والاعتبار: من عدم اغترارٍ بالدنيا، وائتمانٍ لها، واطمئنانٍ إليها. ثم إن كاتبها قد تصرف في منهج سرد الأحداث التي أدت إلى القتل، لأنه اكتفى بالحديث عن معاني الخيانة التي ارتكبها الابن في حق أبيه. أما حقيقة الوقائع، والتمهيد لها، وخطوات المؤامرة المدبرة، فلا يتعرض لها بالحديث.

---

(1) راجع وصفاً دقيقاً لتلك الحال في ذ: 1/3، ص: 137.

(2) ذ: 1/3، ص: 152.

(3) نفسه، ص: 154.

والرقعة ـ عموماً ـ مُحَبَّرة تحبيراً جيّداً: جَزْلَة الكلام، قوية المعاني، سَلِسَة المباني. وهي إن جاءت دون الأصل، فإنها مع ذلك قطعة فنية تنشرح لها النفس، وتقبل عليها بلذة واستمتاع.

أما الرقعة الثانية وهي لمجهول أيضاً فإنها تبدو، في مخططها، ألصق من سابقتها بالأصل، وأقرب منها إليه. وهي مع ذلك مقتضبة، بادية الاختصار، لا تتوسع توسعها في ضرب الأمثال، واستعراض النماذج التاريخية لما وقع بين الآباء والأبناء، مما يكون نظيراً لما آلت إليه الحال بين المعتضد وابنه.

وهي من الناحية الفنية أقل من سابقتها إيغالاً في التصوير، واعتماداً على المجاز، وتعويلاً على إيقاع السجع.

والحق أن ابن عبد البر قد كتب، فلم يترك لراغب في الزيادة أن يزيد عليه. هذا مع أن كل من عارضه لم يدق قلبه بنبرات الرهبة، ولم تسر في أركان جسده تلك الرعدة الخفيَّة من خشية المعتضد، وهو الملك الهائج، إثر معاناةٍ ما أقل عدد الآباء الذين عرفوها، وما أفظع صورتها عند مجرد خطورها على البال... كيف لا، وقد كان الكاتب ابن عبد البر يرتجل تلك الرسالة «والوزراء والخاصة جلوس بذلك المقام، ... وعين المعتضد فيه تصعّد وتصوب»[1] حتى إنّ أولئك الجلوس ليشفقون عليه وهو في هذه الحال، ويقولون في أنفسهم، كما يحكي أحدهم: «ما عسى أن يتّجه لابن عبد البر من كلام، على هذه الحال، لا سيما على الارتجال»[2]. ولكنهم يستمعون إلى الرسالة بعد الانتهاء منها، فيخرجون من المجلس «وهم يرون أن ابن عبد البر من آيات فاطرهِ»[3]. فلعل هذه الظروف الضاغطة، وهذا الضيق في الموقف، وهذا الحرج، هي التي ساعدته على بلوغ هذه القمة من الإبداع.

---

(1) ذ: 1/3، ص: 137.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

الزُّرْزُورِيَّات[1]: كان منطلق هذه المعارضات الواسعة، وكتابة الرقاع «الزرزورية»، رسالة عادية كتبها الوزير أبو الحسين بن سراج[2] إلى «بعض أهل العصر» يشفع لرجل يعرف بـ «الزُّرَيْزِير»[3]. ونحن لو فتشنا هذه الرسالة لما وجدنا فيها شيئاً يسترعي الاهتمام لقوة في المبنى، أو أصالة في المعنى، غير هذا التعبير المجازي، وهذا المزج بين الواقع والخيال في قول الكاتب: «شخص من الطيور يعرف بالزريزير... أقام لدينا أيام التحسير، فلما وافى ريشه، ونَبَتْ بأفراخه عشوشه، أزمع عنا قطوعاً... رَجَاءَ أن يَلقى في تلك البساتين معمراً، وعلى تلك الغصون حَباً وثمراً»[4].

إن النسيج المضموني لهذا الكتاب لا يتسم بأية أصالة، ولا بأي إغراب، لأنه نموذج تقليدي جداً في الشفاعة، إذ يتحدث عن «مشفوع له» ضاق به المكان الذي هو فيه، وأحب أن يرحل إلى حيث يرجو الكاتب أن يستقبله «المشفّع» بالعطف والرعاية، والعمل على قضاء حوائجه... أليس هذا هو غرض كل شفاعة؟ بلى، ولكن مبدع الحديث عن الزريزير قد أخرجها إخراجاً جديداً حين عرض المشفوع له في هيأة طائر ضعيف، يستحق العطف والإشفاق.

وتنتهي رسالة ابن سراج إلى الوزير أبي القاسم بن الجد، فيكاتب ابن سراج، برسالة يخطب في آخرها ودّه، ولكنه يفتتحها بالثناء عليه، ويمضي في الكلام عن الزريزير، وقد انتقل به إلى مرحلة جديدة تنسي القارىء، تمام النسيان، أنه في الأصل كناية عن إنسان حقيقي. ذلك أنه يتحدث عنه حديثاً يحشد فيه كل القرائن التي تجعل منه طائراً حقيقياً. ولكنه طائر، كلُّ تصرفاته هي نسخة من تصرفات الإنسان! فهو إن صحّ التعبير: طائر ـ إنسان. ولعل كل

---

(1) لعل أوّل من أطلق عليها هذه التسمية إحسان عباس في كتابه «تاريخ الأدب الأندلسي». جـ: 2 ص: 295.

(2) أبو الحسين بن السراج: أديب فقيه قرطبي، توجد بعض أخباره في ذ: 2/1، ص: 821.

(3) هو تصغير للزرزور: وهو طائر أكبر قليلاً من العصفور.

(4) ذ: 1/2، ص: 347.

الطرافة التي استرعت أنظار كبار أدباء الأندلس هي هذه الفرصة التي ابتدعها لهم ابن السراج لإمكان زرع الوهم في ذهن القارىء: فهو طوال قراءته للرقعة «الزرزورية» موزع بين تصوّر «الطائر ـ الإنسان» وتصوّر الطائر، لأن الحديث يدور أبـداً على مخلوق له هيأة الطير وشكله، وقريحة الإنسان وعقله.

وهاهو بعض ما يقول عنه ابن الجد: «فاستخفه هائج التذكار، نحو تلك الأوكار، حيث يكتسي ريشه حريراً، ويحتشي جوفه بريراً...»[1].

ثم تتطور المعارضة، وينسى المعارضون الغرض الابتدائي، الذي هو في الشفاعة كما رأينا، فإذا بالرقعة الثالثة[2] تتجاهلها تماماً، وتنصرف مباشرة إلى وصف الطائر والحديث عن أحواله، ضمن ذلك التجاذب بين الطبيعتين: الآدمية والحيوانية.. ولكن الكاتب يعتمد الإيهام، والتّعمية حين يبدأ بالحديث عن الطبيعة الثانية، فيفتتح كلامه قائلاً: «ثم نبدأ من شأن الحيوان بزرزور، لا يعرف حقاً من زور، مشهور في الطير بالضّرع، كثير العادية قليل الورع...[3].

وينحرف الخطاب إلى وصف أحوال الكاتب الذاتية، وما يلقاه من عسر في دنياه، فإذا بالرسالة كأنها تنحو منحى رمزياً حين تناولت ما تناولت من أوضاع ذلك الطائر.

ثم يتضح هذا المنزع أكثر فأكثر في القطعة الزرزورية الرابعة وهي من إنشاء ابن عبد الغفور، وإذا بالطائر يومىء إلى الأديب البائس، يدل على أوضاعه، وينطق بحاله. وقد أتاح ذلك فرصة التفجع لابن عبد الغفور، فأطلق العنان لما نعهده عنده من قدرة على سفح الدموع وبث الشكوى، وإظهار البأساء.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 349.

(2) لا نعرف من هو صاحبها: ابن الجد أم ابن عبد الغفور؟ ونحن نرجح الثاني لأن فيها ضعفه وبكاءه. ويبدو أنه أنشأ رسالتين: هذه خاطب بها ابن الجد، والتالية خاطب بها ابن السراج.

(3) ذ: 1/2، ص: 351.

والواقع أن «الزرزوريات» قد مالت إلى اتجاهين متباينين: أحدهما فكاهي، فيه نصيب للدعابة والضحك، وهو ما نجده عند ابن السراج، وعند ابن الجد، أما الثاني فهو رمزي، تَفَجُّعِي، يوحي ببؤس الأدباء وشقائهم، كما يدل على تلهف بعضهم على الدنيا، وإسراعهم إلى فضح ما في نفوسهم من غرائز التكسب والاستجداء.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الرقاع ـ من الناحية الأدبية والفنية ـ تدل على أن أدباء هذا القرن حاولوا أن يسيروا بالنثر شوطاً آخر إلى الأمام، وأن يفتحوا له مجالات الخيال والتمثيل، ولكنّها سبيلٌ بُدِئَتْ ثم لَمْ يَمْضِ فيها مَنْ هُمْ في مستوى هذا الرعيل من الأدباء، وقدرتهم الأدبية.

جـ ـ المناقضات:

عندما ترجم صاحب الذخيرة للأديب أبي عبدالله محمد بن سليمان بن الحناط، فإنه حرص على الإشارة إلى أنه «كانت بينه وبين أبي عامر ابن شهيد... مناقضات في عدة رسائل وقصائد أشرقت أبا عامر بالماء، وأخذت عليه بِفُرُوجِ الهواء»[1].

ونحن لا يعنينا من هذا الكلام أكثر من دلالته على أن المناقضة قد غدت، في هذا العصر، موضوعاً للنثر يتسع لها، ويجري في ميدانها، شأنه في ذلك شأن الشعر. لِأَنّنا حين نمضي في قراءة الفصل المعقود لابن الحنّاط، محاولين معرفة ماذا يقصد ابن بسام بالمناقضة بينهما، نكتشف أنها نوع من التحدّي الأدبي، وطلب المعارضة، لإثبات قدرةٍ على الانشاءِ والنّظم مماثلةٍ لقدرة المتحدِّي. ففي الرقعة التي وجهها الأديب المذكور إلى أحد أصدقائه، نراه يضمنها فقرات وصفية يختمها بمقطوعة شعرية، ثم يقول لمخاطبه: «فأَنْشِدها أخاك الشُّهيدي، وكلّفه على العروض والقافية معارضَتَها، وحمّله على اللين والشدّة مُقارَضَتَها»[2].

---

(1) ذ: 1/1، ص: 437.

(2) نفسه، ص: 440.

بيد أن «المناقضات» التي نقصد إلى الحديث عنها تختلف عنها تماماً عن هذا الذي يرومه ابن الحناط من ابن شهيد. فإن الذي نعنيه هو المدلول الأصلي لكلمة «النقض» إذ هو، كما جاء في «اللسان»: «إفْسَادُ ما أبرمت من عقد أو بناء». وترجمة ذلك في السياق الذي نحن فيه أن يكتب أديبٌ مَا رقعةً نثرية يرد بها على كاتب آخر، وينقض الآراء الواردة في رقعته. ونحن لدينا في هذا المعنى المحدد مجموعة من الكتب جاءت كلها لتناقض ابن غرسية صاحب المقالة الشعوبية. وقبل تناول هذه الردود، ينبغي أن نقول كلمة عن الجانب الشكلي في هذا المقال الذي أثار الأدباء إلى مهاجمته والردّ على ما جاء فيه[1].

إذا تركنا جانباً الغضب الذي تتركه في النفس قراءة هذه الأباطيل التي يرمي بها العرب، والفضائل الكاذبة التي ينسبها ابن غرسية إلى قومه. فإن الإنصاف يقتضينا أن نعترف بأن المقالة، من الناحية الجمالية، تحفة فنية. ولعل أروع ما فيها أنها تبدو مجموعة من الأناشيد في التغني بقومه العجم، وأن كل نشيد منها يبدأ بصياغةٍ ذات نغمٍ موسيقي مزدوج، تتصاعد منه نبرات متميِّزة، تلفت الانتباه، وتشد الأسماع.

فالمقطع الأول من هذه المقالة يبدأ بقوله: «مُجُدٌ نُجُدٌ»[2] وتأتي معاني الفقرة كلها في بسط المعاني المتصلة بالمجد والنجدة. ويبدأ المقطع، أو النشيد الثاني بقوله: «رُزُنٌ، رُصُنٌ»[3]، وتأتي الجمل صدى لهذه الافتتاحية، فتشرح جوانب الرصانة والرزانة عند قومه الممدوحين. وفي المقطع الثالث: «بُصُرٌ صُبُرٌ»، وفي الرابع «وُضُحٌ رُجُحٌ»، وفي الخامس «حُلُمٌ عُلُمٌ». . . .

والحق أن المقالة تدل على تمكن كبير من ناصية اللغة، واطلاع واسع على حياة العرب، وسبل معيشتهم، ومراحل تاريخهم، وقد تضمنت من أنواع السجع ما يبرهن على قدم راسخة في توظيف الأنغام الموسيقية ضمن أجواء

(1) كنا تناولنا الجوانب المتصلة بمضمون هذه الرسالة في أواخر الباب الثاني (الفصل الرابع).

(2) ذ: 2/3، ص: 706.

(3) نفسه، ص: 709.

المفاخرة والمباهاة التي تشكل سياق المخاطبة، ومنطلق المكاتبة. فمن براعته تنْغِيمُهُ بين الكلمة والكلمة، حتى إنَّ الرنات المتتابعة، المتراكبة، لَتُصوِّر لنا الكاتب ثَمِلاً نَشْوانَ بأمجاد قومه، كقوله: «شُدِهُوا برنات السيوف، عن ربات الشنوف، . . . وبالنفير عن النقير، وبالجنائب عن الحبائب، وبالخب عن الحب، وبالشليل عن السليل، وبالأمر والذمر، عن معاقرة الخمر والزمر. . .»[1]، ومما يزيد هذه البراعة في استخدام النغم تَأْثيراً أنها، وهي المتجانسة، تأتي في معانيها موحية بالتنافر، لأن الشق الأول هو مدح للعجم، والشق الثاني طعن في العرب، وتعريض بهم، فرنات السيوف للفريق الأول، وربات الشنوف للفريق الثاني. . . وهكذا تكون هذه القسمة الظالمة التي هزت جماعة من الأدباء إلى مناقضة ابن غَرْسِيَّة والرد عليه، وهم: أبو الطيب عبد المنعم القروي، وأبو جعفر بن عباس، وأبو جعفر بن الدُّودِين[2]. وسنتحدّث عن أهم الجوانب الفنية في كل مناقضة منها.

يعتمد ردّ أبي الطيب القروي على الهجوم بمجموعة من الأسئلة الانكارية التي تبدو كما لو أن الكاتب يريد أن يرسخ الاحساس بالذنب، والشعور بالإجرام، في نفس ابن غرسية[3].

وهو يستخدم طريقة توجيه السلاح إلى نحر صاحبه، فهو يقلب له كل الأمجاد التي تغنّى بها، بتأويلها تأويلاً يخالف ما ذهب إليه. وأروع ما في هذا الأسلوب أنه يعمد إلى أجمل ما عند صاحب المقالة الشعوبية، أعني تلك «المفاتيح الموسيقية» التي ذكرنا أنه يفتتح بها «أناشيده»، فيجعل منها منافذ تقود إلى عيوب العجم ومخازيهم. يقول له، على سبيل المثال: «أنت صاحب الشُّهُب الصُّهُب» ثم يفسر له معناهما: «السنة شهباء، والجهام صهباء، كذلك

---

(1) ذ: 2/3، ص: 709.

(2) سبق أن عرفنا بهم عندما تحدثنا عن مقالاتهم ضمن «النثر الاستعراضي» في الباب الثاني.

(3) انظر ذ: 2/3، ص: 723.

أنتم لا خير ولا مير، ولا عمرو ولا عمير، ليس للسخاء بالرومية اسم، ولا للوفاء في العجمية رسم»[1].

وفي مقالة القروي، من ناحية أخرى، تحليقات فنية جيدة، في مجال الاستخدام اللغوي، والتوشيح البديعي، والتوظيف المحكم للأنغام الموسيقية، وكل ذلك يظهر في مثل الفقرة التالية: «وكيف زللت حتى ضللت، أبالعرب تمرّست، وفي مجدها تَفرّست، وعلى شرفها تمطيت، وإلى سؤددها تخطيت، أما تهدّيت لما تعديت، أما وجمت مما هجمت، أما اتقيت ما ارتقيت؟. . . »[2].

وينبغي أن نلاحظ أن الحرص على الثروة الموسيقية هو الذي قاد الكاتب إلى هذا النوع من السجع الذي ينطوي على نوع من لزوم ما لا يلزم.

ومن طرائق أبي الطيب في المناقضة: «المحو والتعويض» فهو حين محا فخر ابن غرسية بلون قومه «الشهب، الصهب» يفتخر بلون العرب قائلاً: «أين أنت من السُمُر القُمُر، البيض عُرَراً وصِفَاحاً، السُّودِ طُرَراً وأَوْضَاحاً، الدُّعْج عُيُوناً ورِماحاً، البُلْج وُجُوهاً وَسَمَاحاً، قِمَمٌ في العمائم، وهِمَم في الغَمَائم»[3].

إن روعة هذا الأداء، تتأتّى للكاتب، في بعض وجوهها، من هذه البراعة في توزيع «الصفة ـ اللّون» بين موصوفين اثنين: أحدهما جسدي، والآخر معنوي، أو فيه رمز معنوي، كالسلاح الذي يرمز إلى الشجاعة.

أما ردّ أبي جعفر بن الدّودين: فإنه يبدأ من باب الشدّة والعنف إذ يصوّر ابن غرسية في صورة من يسعى دائباً على درب منيته، فهو يقول له: «قدّمت أول قدمك لسفك دمك». وأبو جعفر يناقضه، ولكنه في الحق لا يرى من جواب ملائم على عمل ابن غرسية إلا قتله. فهو يقول له: «فما حقيقة جوابك، على خطل خطابك، إلا سلبك عن اهابك، وصلبك على بابك»[4]. ولكن الكاتب

(1) انظر ذ: 2/3، ص: 724.

(2) نفسه، ص: 723.

(3) نفسه، ص: 724.

(4) نفسه، ص: 715.

سرعان ما يتذكر أن السيادة لم تعد للعرب في هذه الجزيرة، ولذلك يعلق تهديده السابق بوجود غير موجود فيقول: «لو كان بالحضرة أقيال، وحضرك رجال» وأين نوعية الرجال الذين يومىء إليهم في أندلس الطوائف؟ . . .

وإذ لم يبق له إلا التعويل على نفسه لانصاف قومه من هذا الجاحد، المنكر، فإنه يقسم: «بباريء النسم، وناشر الأمم من رفات الرّمم» ليصيرن عليه «عرض البساط، أضيق من سُمّ الخياط»[1].

ويتلخص منهج ابن الدودين في أنه يعمد إلى كل الصفات التي فخر بها ابن غرسية، فيقلبها مغامز ومطاعن فيها مذمّة للعجم وقدح لهم. وهو ما يقرب من عمل أبي الطيب القروي في ردّه المتقدم. فأبو جعفر يعترف لقوم ابن غرسية بأنهم «صهب» كما قال في الفخر بهم، ولكن تفسير هذا اللّون يعطيه هذا الهجاء المرّ: «صهب السبال من ولغ الدم، وشرب الأبوال، أكلة الجيف، وحللة الكنف»[2].

ولقد فطن كل الذين ناقضوا ابن غرسية إلى قيمة تلك «المفاتيح» الموسيقية التي علمنا مقدار ما أتاحته من الجمال لرقعة ابن غرسية، فحاولوا استخدامها بقلبها، وذم العجم بواسطتها. وقد أبدى ابن الدّودين حذقاً لا ينكر في التسلل من هذه الثغرات التي كانت قلاعاً لابن غرسية، فقوضها على رأسه، ولنسمع إليه في نموذج من ذلك: «الوُضُحُ الرُّجُح: رُجُح الأكفال، وُضُح كذوات الأحجال. . .»[3] وكأنما طابت هذه الطريقة في الردّ لأبي جعفر فهو يقول: «عُلُمٌ حُلُمٌ: عُلُم بالتداوي من القَرَم، . . . حُلُم عن كل مجاوز الحلم. . .»[4].

والحق أن هذا الردّ كان شديد اللهجة، عسير التقريع، لم يترك عيباً تسب

(1) ذ: 2/3، ص: 715.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) نفسه، ص: 716.

به أمة من الأمم إلا ورمى به العجم الذين هم عنده «قوم ابن غرسية». دون غيرهم.

* * *

كانت هذه عينات معبرة من أشكال هذا النثر الذي تناول مختلف الصيغ التخاطبية. وقد تجلى لنا بشكل واضح أن تطور الكتابة الفنية في هذا العصر لم يقتصر على المجالات التي اقتحمها النّثرُ، كما كنا ذكرنا، حتى لم يعد أي ميدان غريباً عنه، وبلغ من أمره أن شدّد الخناق على الشعر الذي أصبح يقتصر على مناسبات وجدانية أو ظروف استجدائية معينة... بل غزت معالم تطوره أشكاله وقوالبه بالذات، فغدا على النحو الذي لاحظناه من التنوع في الأساليب، والتعدد في الأنماط التي تختار عند طرق هذا الغرض أو ذاك من مضامين التخاطب، بحيث بدأت تتمايز الصيغ الكتابية على أساس أجناسها.

ولقد وجدنا أهل النثر الأندلسي في هذا العصر يحتفلون أشد الاحتفال بما ينتجه كل واحد منهم، فيقبلون عليه إقبال المعتني به، المهتم بمضامينه، حتى إذا تعمقوا في فهمه اتخذوا منه مواقف متباينة تختلف طبيعتها باختلاف موقعه من «نفسياتهم»، وعقائدهم، وظروفهم. وإذا كانت المراجعات والمناقضات تعتبر ترجمة أمينة لهذه المواقف وتدل على مبلغ حساسية النثر الأندلسي وعنايته بالصداقة من جهة، وبالذود عن الأفكار والآراء من جهة أخرى، فإن في المعارضات دليلاً لا ينكر على اعتراف الأدباء بقيمة النماذج المتميزة بجودتها من أدب الكُتّاب المعاصرين، إذ ما إن ينشىء الواحد منهم رقعة تشتمل على خصائص تميزها: من موضوع تناولته، أو شكل مُستَغرَب سبقت إليه، أو ظرف منفرد، صدرت فيه، حتى تطير بأجنحة الشهرة في أقصى أصقاع القطر، ويتزاحم الكتاب على معارضتها بإنشاء رقاع على منهجها ومنوالها. وهذا دليل صحة مؤكدة للذوق العام، وسلامة الاحساس السوي بالجمال.

وإذا كان هذا هو الشق الأول من النثر الأدبي في هذا العصر، فإن الذي هو أقرب إلى الخصائص الفنية، وأكثر تمثيلاً لها، واشتمالاً عليها، إنما هو ذلك

الذي عمد إلى التعبير غير المباشر، والذي نستطيع أن نجعل أنواعاً كثيرة منه تحت عنوان واحد هو: «الصيغ القصصية»، وذلك ما نفرد لدراسته الفصل القادم.

* * *

الفصْل الثاني

الصِّيَغ القِصَصِيَّة

الصيغ القصصية: هي مجموعة من أنماط الإنشاء، تختلف في مضامينها: وفي أشكالها، ولكنها تلتقي كلها عند نقطة واحدة، تجمع شتاتها، وتؤلف بين أصنافها، وهي: البعد عن التعبير المباشر، الصريح، والسعي إلى الكناية، والتلميح، واستخدام الرمز، وكل ذلك في قالب من سرد الأحداث، وسوق الوقائع يعتمد - اعتماداً كلياً - على ما خُصَّ به الانسان من قدرة «التخيل» التي تمكنه من استحضار الغائب، وتَمَثُّل ما لم يقع كأنه واقع، وتَصَوُّر مجرى الحوادث وهي تُروَى له، كما لو أنه حاضر لديها، يشاهدها عياناً.

وليس بإمكان أحد أن يحصي، بدقة، مجموع العوامل الكثيرة المتشابكة (التي ترجع إلى أصول ثقافية، وحالات نفسية، وظروف بيئوية. . . كما ترجع إلى طبيعة المضمون المعالج، والأثر المرجوّ له عند المخاطب. . .) والتي تدفع بالكتّاب، في مناسبة إنشائية معينة إلى أن يختاروا التعبير القصصي دون التعبير المباشر، وأن يفضلوا هذا اللّون أو ذاك من ألوانه الكثيرة.

إن الصيغة التي «يختارها» الأديب عند شروعه في الكتابة، أو التي يجد نفسه مدفوعاً إليها دفعاً - شأنها في ذلك شأن الأشكال الشعرية، لدى الشاعر - تضرب بجذورها في أعماق ذاتيته، ومُثُله العليا، ومزاجه العصبي، والأنماط الأدبية التي تأثر بها ناشئاً، وحاول أن يقلدها مبتدئاً. . . وقد تفضي الدراسة المتعمقة لأدب أولئك الذين مارسوا هذا الضرب من التعبير والبحث عن المؤثرات التي اكتنفت «تربيتهم الأدبية» الأولى، إلى اكتشاف الكثير من جوانب

عبقريتهم، وفهم الحوافز التي كان لها أكبر الأثر في توجيههم هذه الوجهة الفنية.

ومهما يكن من أمر فإننا لا نملك إلا أن نلاحظ أن عدداً قليلاً جداً من الأدباء هم الذين وجدنا عندهم غراماً بيّنا بتنويع القوالب الإنشائية، وولوعاً بتجديد الأزياء التي يعرضون ضمنها مضامينهم النثرية، من أمثال: ابن شهيد، وابن حسداي، وأبي حفص بن برد الأصغر، وعُمَر بن الشُّهِيد... وغيرهم ممن سندرس انتاجهم القصصي بعد حين.

ولقد بدا لنا، ونحن نتأمل هذه الظاهرة، كأن نخبة من أكبر الأدباء، وألمعهم في هذا العصر، كانوا في «حالة بحث» مستمرة عن القوالب المستطرفة، والصيغ المستجدة. وكأنهم أعرضوا عن الاكتفاء بالصيغ التقليدية، تلك التي رضيت بها أكثرية الكتاب، فلم تشعر بحاجة إلى الانحراف عن السبل المطروقة، والخروج عن الدروب المعبّدة.

ونحن لا نقصد بقولنا هذا، أن الصيغ الانشائية ذات الطابع القصصي التي سنتناولها بالدراسة، قد اخترعها أولئك الأدباء، وسبقوا إليها غيرهم من كتّاب العربية، فهي كانت معروفة قبلهم بزمن طويل. بل إن بعضها كان معروفاً في النثر الأندلسي نفسه، منذ القرن الرابع[1]. وإنما تبدو جدّتها بالنظر إلى عصرها، وبعض خصائصها الفنية.

وقد حاولنا حصر أضربها حسب قالبها العام، ووظيفة السرد القصصي فيها، فجاءت خمسة أجناس كما يلي:

- المقامة.
- الحوارية.
- الحكاية الرمزية.
- الأحدوثة.
- الدعابة.

(1) انظر ما كتبناه عن تطوّر النثر الأندلسي قبل القرن الخامس، في الباب الأول من هذا البحث.

ولكننا لا نستطيع أن نشرع في دراسة هذه الأجناس قبل أن نقول كلمة مختصرة عن أثر قصصي متميز، من أدب هذا العصر، يصعب تصنيفه ضمن وآحد من هذه الأجناس، ونعني به ما يعرف «برسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد.

* * *

1 ـ «التوابع والزوابع»:

أول ما يَلْقَى الدارس من المشكلات، حين يتصدى لدراسة عمل أبي عامر بن شُهَيْد[1] في «التوابع والزوابع» أنه لا يعرف بالضبط في أيّ صنف من أصناف الأدب القصصي يصنفه، أيعتبره مقامة مطولة؟ أم يعدّه قصة مسجوعة؟ أم يكون عنده حوارية يجري فيها الحديث بين الكاتب وبين من يقابل من شياطين الكتّاب والشعراء؟ . . . ولعلّنا لا نبعد كثيراً عن الحقيقة إذا زعمنا أنه في الواقع مزيج من كل هذا، وأنه جنس تتداخل فيه هذه الأجناس كلها تداخلاً لطيفاً، فتحدث هذا اللون الممتع الذي ما فتىء يسترعي انتباه الأدباء والنقاد منذ زمن طويل.

ولقد بدأت العناية برسالة ابن شُهَيد هذه منذ حين إنشائها، فلم تغب طرافتها عن معاصريه الذين فطنوا إلى قيمتها، وعبروا عن تقديرهم لها تعبيراً مباشراً وصريحاً. من ذلك أن الحُمَيْدي[2] لم يستطع أن يتجاهل الإشارة إليها، وهو يترجم لأبي بكر بن حزم[3] فقال عنه: «. . . وهو الذي خاطبه أبو عامر بن شهيد برسالة: «التوابع والزوابع» التي سمّاها «شجرة الفكاهة. . .»[4].

على أن أول من جمع بين الإشارة إليها، والثناء عليها، وإيراد مقتطفات

(1) أبو عامر بن شهيد: تقدم التعريف به أكثر من مرّة وانظر ذ: 1/1، ص: 191.

(2) الحميدي: أبو عبد الله محمد بن أبي نصر: توفي سنة 488 هـ، يعرف بكتابه في التراجم الذي عنوانه: «جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس».

(3) في الجذوة: الترجمة رقم: 887، ص: 374.

(4) نفسه.

منها إنما هو أبو الحسن بن بسام صاحب «الذخيرة». فهو الذي مهد لإدراج ما اختاره منها بقوله: «فصول من رسالة سمّاها بالتوابع والزوابع، وإن صدرت عنه مصدر هزل، فتشتمل على بدائع وروائع»[1]. بيد أن فضل ابن بسام على هذه الرسالة يتجاوز مجرّد ذكرها، أو التعريف بها. فهي تدين له، في الحق، بوجودها كاملًا. فنحن لا نعرف اليوم منها إلا تلك الفصول التي اقتطفها منها، ولو أنه أضرب عن إيرادها في كتابه، كما أضرب عن إيراد الموشحات مثلًا، لضاع هذا الأثر الفني فيما ضاع من تراث الأندلس، ولمّا كنّا نعرف اليوم منه إلا عنوانه. فهذه يد لأبي الحسن على أبي عامر لا يمكن أن تنكر مدى الدهر. . .

وقد تناول هذا الأثر الأدبي بالبحث والدراسة، عدد من الكتاب والنقاد المحدثين، إمّا في مؤلّفاتهم التي أفردوها لابن شهيد، وإمّا في سياق حديثهم عن الأدب الأندلسي، وإمّا في معرض التأريخ لتطوّر الأدب العربي، أو الكلام عن الفنّ القصصي فيه. . .[2].

ومن القضايا التي تثار عند ذكر هذه الرسالة، قضية صلتها برسالة الغفران لأبي العلاء المعري[3]، فإن طبيعة بعض الذين يكتبون عن الأدب العربي في الأندلس تدفعهم إلى أن ينظروا إلى كلّ أثر فيه على أنه صورة عن أصل يوجد في بلاد المشرق، وصدى يحكي الصوت الذي ينبعث فيها. . . فمنهم من يرى أن أبا عامر قد أخذ الفكرة واستعار الصيغة عن أبي العلاء في رسالته المذكورة[4]، ومنهم من يرى أن ابن شهيد تلميذ عاقّ لبديع الزمان الهمذاني: من بعض مقاماته استمد قصته، ومن مناظراته استلهم بعض المضامين الهامة فيها[5].

---

(1) ذ: 1/1، ص: 245.

(2) منهم الذين نذكرهم فيما بعد.

(3) أبو العلاء المعري شاعر، كاتب، من أشهر أدباء العربية عاش بين 363 و449 هـ.

(4) منهم أحمد ضيف في كتابه: «بلاغة العرب في الأندلس، ص: 48.

(5) مثل: مصطفى الشكعة في كتابه: «الأدب الأندلسي»، ص: 680.

ولكن الذين انصفوا الأديب الأندلسي أكثر عدداً، وأرصن حجة من الذين أنكروا عليه سبقه الأدبي وأصالته الفنية. فزكي مبارك يرى أنه ألّف رسالته هذه بين سنة 401 و407 هـ، اعتماداً على الإشارات الواردة فيها. بينما لم تؤلف رسالة أبي العلاء ـ كما يدل التاريخ المذكور، فيها ـ إلّا عام 424 هـ! . . .[1] وقد ذهب بطرس البستاني مذهباً قريباً من هذا حين جعل تاريخ تأليفها «بُعَيْد السنة 414 هـ». ويستنتج من ذلك تقدّمها على رسالة المعري، فيقول: «وإذاً فقد تقدمت ببضع سنوات» «رسالة الغفران» التي كان يمليها أبو العلاء في غضون السنة 424 هـ[2].

أما شارل پلا فيستنتج من استقراء النص استنتاجات تبيح له أن يقول: «اذهب إلى أن ابن شهيد أتم الرواية الأولى قبل سنة 401 هـ. . . . ثم أضاف إليها نصوصاً جديدة. . .»[3].

والذي نستطيع أن نطمئن إليه غاية الاطمئنان، هو أن أبا عامر بن شهيد قد أنشأ «التوابع والزوابع» في شبابه، وذاك ما أجمع عليه الدارسون الذين أتينا على ذكرهم. وأما سبقه أبا العلاء إلى هذا التأليف، فمع أن ذاك من قبيل الحقائق التاريخية، والانصاف الذي يعطي لكل ذي حق من المبدعين حقه، فإنه لا ينبغي أن يؤدي بنا إلى ضرب من ضروب تلك المنافسات التافهة التي يتصورها بعض «الناس» قائمة الآن على قدم وساق بين المشرق والمغرب، فيتحزب لها المحدثون، وينقسمون على أساسها إلى أنصار وخصوم. إن «رسالة الغفران»، ورسالة «التوابع والزوابع» فرعان طيبان من شجرة مباركة، هي شجرة الأدب العربي التي ينبغي أن تكون موضع الفخر، ومحطّ المباهاة، لا مبعث العصبيات الجوفاء، والنعرات البدائية. . . .

---

(1) كتاب «النثر الفني في القرن الرابع» لزكي مبارك، ص: 259، ج 1.

(2) «رسالة التوابع والزوابع» درس ومنتخبات في سلسلة «الزوابع» لبطرس البستاني، ص: 352.

(3) «ابن شهيد الأندلسي» حياته وآثاره لشارل پلا CHARLES PELLAT ص: 57.

إن عمل ابن شهيد قد أصاب الطرافة، وحقق صاحبه الجدة، انطلاقاً من بحثه عن الأساليب التي تحقق له الظهور على خصومه من الأدباء، وهو في معرض الفخر عليهم، بما أوتي من براعة في الفنّ، وقدرة على التصرف في وجوه البيان. وأي شيء أكثر إعانة له على بلوغ هذا القصد، من أن يحدث صيغة لا عهد للناس بها؟ من هذه الإرادة كانت هذه الصيغة القصصية. والذي قرّر قالبها الفني إنما هو حرص الكاتب على أن يصور نفسه في صورة النابغة الذي يتفوّق بأدبه على جميع من سبقه أو من عاصره من نوابغ الأدب العربي في المشرق والمغرب. ولما كان الحديث المباشر مُمِلاً، كثيراً ما يبعث على القلق والسآمة، إذا طال فيه العرض والإنشاد، فقد اهتدى إلى هذه الطريقة التي تتمثل في رحلة خيالية إلى موطن الجن، حيث يتاح له أن يعقد مجالس أدبية مع شياطين كبار الشعراء والكتّاب، فيناظرهم في شعر ونثر أصحابهم، ويحاورهم في مسائل مختلفة من مسائل النقد الأدبي، ويخرج من كل مجلس، وقد قضى حق الانتصار لنفسه: الأَلْسِنَةُ تلهج بالثناء على براعته، وهو يجر لذلك ذيول التيه والكبرياء، منتشياً من مدامة هذا الظفر. . . .

إن براعة أبي عامر تظهر، بصفة خاصة، في كيفية استخدام الخيال الذي تنهض عليه قصته. فهو يوظفه توظيفاً محدوداً، بحيث يبقى في جميع الحالات مجرّد «مطيّة» يركبها إلى تلك المجالس التي يعقدها ليتسلّل من خلالها إلى الغرض الوحيد المهيمن عليه من البداية إلى النهاية وهو: التغني ببراعته الأدبية، فهو يحكي ولكنه لا يوغل في ذلك، وإنما يبقى دائم الارتباط بالواقع الفني الذي يريد أن يعرض آراءه فيه، ومواقفه منه.

ونحن نعتقد أن ابن شهيد قد وفق توفيقاً ملحوظاً في هذا الاستخدام، وبرهن على أنه يحسن التحكم في الواسطة التي ابتدعها لتحمل عنه ما كان يريد التعبير عنه من المعاني. ولذلك فنحن نرى، من هذه الزاوية، أن «عقلية المقامة» هي التي تقود خطاه، وليس «عقلية الرواية» أو القصة المكتملة التي من شأن الأغراض والمرامي أن تذوب فيها، وأن لا تَتَرَاءَى فيها إلا من وراء حجاب

كثيف. فلذلك كنا أقرب إلى الاعتقاد بأن رسالة «التوابع والزوابع» إنما هي مسلسلة مقامات، ينتظمها غرض معنوي واحد.

* * *

2 ـ في المقامة:

لاحظ أحد الدارسين المحدثين أن الأندلسيين لم يبدوا اهتماماً كبيراً بتقليد مقامات بديع الزمان الهمذاني، وأن اهتمامهم بمقامات الحريري قد كان أوضح وأشدّ[1].

والواقع أننا كنا ننتظر منهم عناية أكبر «بالبديع»، وولوعاً أشد بتقليده، وحذو حذوه في ما أنشأ من هذه الأحاديث التي أطلق عليها تسمية المقامات[2]. فنحن نجد في كتاب الذخيرة بالذات آثاراً متنوعة، وأقوالاً متفرقة تدل على مبلغ ما كان يحظى به من الشهرة والتقدير.

فمن ذلك مثلاً أن أبا الحسن بن بسام، صاحب الذخيرة، إذا أراد، في خطبة كتابه، أن يفخر بنثر أهل الأندلس، لم يجد أحسن من أن يباهي به كتابات الهمذاني فيقول: «نثر لو رآه «البديع» لنسي اسمه»[3] وهو إذا أراد أن يثني على براعة الأمير أبي عبد الرحمن بن طاهر قال فيه: «إن ذكرت الخيل فزيدها، . . . أو الكتابة فبديع همذان. . .»[4]. وهو حين يشتد إعجابه ببعض أقوال ابن زيدون، يسارع إلى مباهاة الثعالبي، صاحب «يتيمة الدهر»، قائلاً: «ولو قرع سمع أبي منصور، بما في تضاعيف هذا التصنيف من الشذور، لما. . . . أغرب

---

(1) هو إحسان عباس، في كتابه: «تاريخ الأدب الأندلسي» (عصر الطوائف والمرابطين)، ص: 303.

(2) في نشأة المقامات، ومن سبق إليها، أو أوحى بفكرتها إلى البديع انظر: زكي مبارك «النثر الفني في القرن الرابع»، وشوقي ضيف في «فن المقامة»، وعبد المالك مرتاض في «المقامات في الأدب العربي»، الجزائر 1980.

(3) ذ: 1/1، ص: 11.

(4) ذ: 1/3، ص: 49.

بغرائب الصاحب، ولا ببديع البديع»[1].

بل إن أبا عامر بن شهيد نفسه، لا يجد شيئاً يسخر به من مهجوّه، أبي القاسم بن الإفليلي، حين يريد أن يبيّن سوء تقديره أحسن من أن يقول عليه: «يسمّينا الهمج الهامج، ويسمّى «البديع» والصابي، وشمس المعالي: العضاريط»[2] وهؤلاء عنده قمة الكتابة، كما يفهم من سياق الحديث.

هذه الأقوال وغيرها[3]، ممّا لا حاجة لنا إلى التطويل باستقصائها، تعرب بشكل قاطع عن مدى ما يكنّه الأدباء الأندلسيون من تبجيل لبديع الزمان، حتى حين تأتي في قالب الفخر عليه، ومطاولته، والإشارة إلى سبقه.

ومن هنا كنا نحسب أننا سنلقَى سيلاً من المقامات التي يؤلفها رجال الأندلس، جرياً على نهج ذاك الذي ينزل منهم هذه المنزلة المرموقة. ولكن الغريب أننا لا نكاد نعثر في كتاب الذخيرة على شيء يدلّ على أنّ الأندلسيين تذوّقوا مقاماته، أو حاولوا أن ينسجوا على منوالها[4]. ولمّا ورد حديث عن معارضة الهمذاني أو مجاراته أو تقليده، كان ذلك إمّا في ميدان الرسائل[5] أو في ميدان الشعر[6] وطرائق زخرفته بالأنواع البديعية...

والظاهر أن أدباء هذا العصر قد جرّبوا كتابة المقامة، ولكنهم أقبلوا عليها

---

(1) ذ: 1/1، ص: 372.

(2) نفسه، ص: 242.

(3) من ذلك وصف الوزير أبي جعفر بن عباس لرسالة أبي المغيرة بن حزم. ذ: 2/1، ص: 654.

(4) نستثني من ذلك ما قاله ابن بسام من تقليد أبي عبدالله محمد بن شرف القيرواني للبديع ومعارضته لبعض مقاماته. ذ: 1/4، ص: 196، لأن ابن شرف خارج عن غرض هذه الدراسة.

(5) كنا تناولنا معارضة أبي المغيرة بن حزم لرسالة البديع في «الغلام الذي عذر» ذ: 1/1، ص: 140.

(6) من ذلك معارضة ابن عبدون لنوع من الشعر عند الهمذاني، انظر ذ: 2/2، ص: 696.

إقبالاً فاتراً، فلم يتجرّد أحدهم، فيما نعلم، لتأليف مجموعة من المقامات كما فعل الهمذاني نفسه، أو بعض من قلّده من أهل المشرق. ويزيدنا استغراباً أن ما كنا لاحظناه من ميل أساطين الكتابة عندهم إلى الصيغ التي فيها إعمال للخبال، لم يحفزهم إلى ارتياد هذه الآفاق التي تتسع لمثل هذا الأداء الأدبي. بل إن الذي نجده بين أيدينا هو أنهم خرجوا عن قالب المقامة البديعية، بقوالبها المتميزة، وشكلها القصصي البيّن، والعقدة البسيطة التي تدور عليها، إلى قوالب كادت تتجرّد من مجموع هذه الخصائص. وهو ما سنراه بالتفصيل بعد حين.

أما الحريري فلا نجد له ذكراً في هذه الفترة، وإنما سيعلوا شأنه في الأندلس أثناء القرن السادس، وسيجد من المعجبين من يروى مقاماته، ويقلدها بعدد مماثل لها، ويزيد عليه فيها بالتزام ما لا يلزم في سجعها وشعرها[1].

ونحن نحبّ أن ندرس المقامات التي أوردها ابن بسام تحت هذا الاسم وهي ثلاث:

أ - مقامة عمر بن الشَّهِيد.
ب - مقامة أبي محمد بن مالك القرطبي.
جـ - مقامة محمد بن عبد العزيز المعلم.

ثم نضيف إليها نصين، لم يرد في كلام صاحب الذخيرة ما يجعلهما مُصنَّفَيْن في زمرة المقامات، ولكن كلّ ما فيهما - مضموناً وشكلاً - يجعلهما من بابها، ويلحقهما بصنفها، ولذلك أحببنا أن ننهي الكلام، في هذا الغرض، بهما، وهما:

د - نصّ أبي حفص بن برد الأصغر في النخلة.
هـ - نص أبي المطرف عبد الرحمن بن فَتُوح عن الأدب والأدباء.

وسنستعرض فيما يلي هذه المقامات. والنصين الملحقين بها، لننظر في

(1) انظر «تاريخ الأدب الأندلسي» (عصر الطوائف)، ص: 305 وما بعدها.

خصائصها، ولنستخلص من خلال ذلك كله ما يمكن أن يعد مقوّمات فنية للمقامة الأندلسية في هذا العصر.

* * *

أ ـ المقامة الحديديّة: لعمر بن الشُّهيد.

لم يذكر صاحب المصدر الذي أخذنا هذه المقامة منه اسماً لها يميزها به، فارتأينا أن نقترح لها واحداً، لنتمكن من نعتها به، دون حاجة إلى التطويل بذكر كاتبها في كل مرّة. وقد وجدنا أبا حفص عمر بن الشهيد، يتحدث عن فقيه اسمه «ابن الحديد» هو الذي يرافق الكاتب في هذه الرحلة التي يشرعان فيها حين «اهتز الفجر اهتزاز الرمح في يمين الأفق»[1] فنسبناها إليه.

وينبغي أن نعرف، منذ البداية، أننا أمام أجزاء مقامة، لا ندري بالضبط ماذا يمثل حجمها الحالي، من النص الأصلي الذي أنشأه المؤلف أول مرّة. فابن بسام يوردها منذ البداية تحت هذا العنوان «وله من مقامة حذفت بعض فصولها لطولها»[2] مما سيكون له أثر دون شك على فهمنا لسياق المقامة، وتنامي الأحداث فيها، وإن كنا نثق في ذوق صاحب الذخيرة، ونعرف أنه لا بد أن يتجنب في حذفه بتر المقاطع التي لا يتم تصور القالب العام للحكاية إلا بها.

وأول ما يستلفت الاهتمام أن المقامة لا تبدأ رأساً بسرد الحكاية التي تتألف منها، أو الحوادث التي يتشكل منها نسيجها القصصي، كما هو الشأن في هذا النوع من الإنشاء، وإنما يصدرها بمقدمة تبدو شديدة الغربة في مقامها ذاك، لأنها تتناول الحديث عن «الكتابة» فيبدي رأياً فيها لا يشرف صاحبها، إذ هي «محنة من المحن، ومهنة من المهن» ولا تطول دهشتنا إزاء هذا الموقف لأن تفسيره يكمن في اعتقاده بأن جماعة من المتطفلين عليها «سلبوها تاج بهائها، ورداء كبريائها، وصيروها صناعة يكاد الكريم لا يعيرها لَحْظَهُ، ولا يفرغ في قالبها لفظه..»[3].

---

(1) ذ: 2/1، ص: 676.

(2) نفسه، ص: 674.

(3) نفسه.

وبعد هذه التأملات العابرة، ذات الصبغة الذاتية، نلفي عمر بن الشهيد يمتعض من المضيق الذي قد يجد الكاتب نفسه فيه حين يطلب منه إنشاء عمل أدبي ما. وهذا ما وقع له هو إذ نراه يقول: «وبهذا السبب دفعنا إلىَ النصب فيما تسمعه، وربما تستبدعه»[1].

ومما يمكن أن نستخلصه من هذه المقدمة أنّ الكاتب كان واعياً أتمّ الوعي أنـه لا يكتب شيئاً عادياً، وأنه يُنْشِىءُ صيغة لها حظها من الطرافة والإبداع، وهذا معنى قوله السابق «وربما تستبدعه» فإذا لم تكف هذه العبارة في الكشف عما في نفس الأديب، فإنه يعاود التنبيه قائلاً: ولعل الكلام هنا ينصرف إلى المخاطب الذي وجه إليه هذه الرقعة: «فَدُونَكَها عَذراء، مُحَجَّلة غَرّاء، كما رُفع عنها سجفُ الإبداع، وأبرزت من كناس الاختراع»[2] فهل أقدر على ترجمة ما في نفسه من كلمتي «الإبداع» و«الاختراع»؟.

وحين نظن أنه لم يبق للكاتب إلا الشروع في سرد حكايته، يعرّج بنا على مقدمة أخرى. وهي هذه المرة ذات طابع وصفي بيّن، تتحدث عن حلول الـربيع، واعتـدال الزمـان، واخضرار المـروج، وانتشار المسـرّة في النبات والحيوان. . . . ويبدو أن هذه المقدمة تطول حتى تقلق صاحب الذخيرة فيعمل فيها مِقصه، وينقلنا إلى فصل يضعنا رأساً في مسار البداية الحقيقية لهذه المقامة.

وقد اتضح لنا أنها ـ كما هي في الذخيرة ـ تنقسم إلى مرحلتين متميزتين، وأنها تنتهي بخلاصة، سندرس قيمتها في وقتها. أما المرحلتان فهما: المرحلة «الديكية» لأن بطل الحوادث فيها هو الدّيك، ثم المرحلة الدَّيْرِيَّة نسبة إلى الدَّير الذي هو إحدى العلامات البارزة في هذه المرحلة.

المرحلة الدّيكية: تنطلق بانطلاق موكب الكاتب وصاحبه الفقيه نحو منزل بدوي يبدو لنا صاحبه واقفاً لاستقبال ضيوفه، مرحّباً بهم. ثم يميل بهم إلى بيت

(1) ذ: 2/1، ص: 675.

(2) نفسه، ص: 675.

قد أحسن ترتيبه، وتزيينه حتى لقد تساءل الضيوف: «من أين للبداوة، بهذا الرونق والطلاوة»[1]؟ وبينما نرى الضيوف يسرّحون عيونهم في بدائع هذا المكان الذي حلوه، يسرع رب الدار إلى جمع أولاده ويغريهم بالقبض على «دِيكٍ هَرِمٍ» ليقدِّمَ لحمَه قِرىً إلى أضيافه. ويُقبل الصِّبْيَان على الديك حتى «يسقط بينهم جسماً بلا روح»، وهو يضطرب اضطراب المخنوق، ويستغيث بالخالق والمخلوق». وبينما نظن أنها انتفاضة الموت قبل لفظ الأنفاس الأخيرة، يحدث «انقلاب مسرحي» إذ يعضّ «على أيديهم عضة، وينتفض منهم نفضة»[2] وينجو بنفسه.

غير أن الديك الناجي لا يكتفي بهذا النصر، ولا يسارع إلى التكتم والانجحار، وإنما يريد أن يحتفل بانتصاره هذا بصوت عال، ولذلك يصعد «في بعض الجوائز» ويترنم بالأشعار. . . .

وفي المشهد الثاني نرى الديك واقفاً يخطب في جمع غفير من الناس الخارجين من صلاة الظهر، وقد «تواثبت إليه السادة والوجوه»[3]. وهو يعدّد مننه عليهم ويقول: «صحبتكم مدّة، وسبّحت الله تعالى على رؤوسكم مراراً عدة، أوقظكم بالأسحار، وأؤذّن بالليل والنهار. . .»[4] ثم يستغرب المعاملة السيئة التي يلقاها منهم جزاء إحسانه المذكور، ولكن الأذى يبلغ القمة حين يراد به الموت في آخر عمره.

يشتد غيظ الديك وألمه، فيسفح الدموع الساخنة، بل يبكي دماً أحمر ويشتد الانفعال به فيُغمَى عليه. . ويهرع أهل البادية الطيبون إلى هذا المسكين «يضربون وجهه بالماء، ويخلصون له في الدعاء»[5] حتى يفيق من غشيته وهو ينشد:

---

(1) ذ: 2/1، ص: 678.

(2) نفسه، ص: 679.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

عَـلاَمَ يُـقْـتَـلُ شـيـخٌ مِـن كِـلّ ذَنْـبٍ بَـرِيٌّ. . .
لاَ ذَنْـبَ لِـي غَـيْـرَ أنِّـي مُـؤَذِّنٌ بَـدَوِيُّ

ويؤثر منظر الديك الباكي في الناس، فيشفقون عليه، ويتحركون لإنصافه من ظالمه فيقبلون على صاحبه باللوم والتوبيخ. ولكن البدوي يعتذر بأن ديكه «ذو فخذ وصدرة» وأنه لا بد له من قضاء واجب الضيافة بلحمه، ويفتخر بهذه المناسبة بشيمة الكرم، وإقراء الضيف، المتوارثة في أسرته أباً عن جدّ. . .

ويعترف له الديك بهذه الفضائل ويثني عليه وعلى أخلاقه، وإنما يعاتبه على غلطه حين لم يعلم بأن «هرمات الديوك ليست من مطاعم الملوك»[1] وإنما ينفع أكلها في الاستشفاء والتداوي فحسب. ثم يغري من يريد طِيب اللحم ببنيه لما فيها «من طيب المشم ولذة المطعم، والتوليد لأحمر ما يكون من الدم»[2].

ويقع هذا الكلام من الناس موقعاً حسناً، يستلطفونه، ويوافقونه عليه، فيتخذونه منذ ذلك اليوم حكيماً. ويرحل الأضياف وليس لهم من قرى إلاّ الألطاف، والاعتذارات. . وبذلك تنتهي هذه المرحلة الديكية من مقامة عمر بن الشهيد، وتبدأ المرحلة الثانية.

المرحلة الدّيرية:

يشعرنا الكاتب في مطلعها بالجهد الذي يبذل في طيّ المسافات. وينقل إلى قارئه إحساساً دقيقاً بالتحرك والانتقال في قوله: «ولم تزل الجياد تمعج بكماتها، والشمس تنتقل في درجاتها، حتى أشرفنا على عين كالدينار»[3].

وبعد وصف دقيق للعين التي نزل الموكب بجوارها، واستراح بقرب مائها، يترامى إليهم صوت ناقوس ينبعث من دير، ثم تنهال على القوم أوصاف ما في القرية التي هم على مشارفها من فتن وإغراءات فـ «نَبَاتُها غُصُونٌ من

(1) ذ: 2/1، ص: 680.

(2) نفسه، ص: 681.

(3) نفسه.

قُـدُود؛ تهْتَـزُّ في أوراقٍ من بُـرُود، وتُثمِـر رمـانـاً من نهـود، وتُفَّـاحـاً من خدود، . . . .»[1] وسائر ما فيها «مَحَاسِنُ مُحَرِّكَاتٌ لِكَثيرٍ مِنَ السَّوَاكِن».

وبينما كان القوم يتفاوضون في أمر الدعوة التي وجهها إليهم قسيّس القرية بالإقامة في دَيره، إذ نظروا فرأوا صفوفاً من فتيات الدير كأنها «شموس وأقمار، على أفلاك جيوب وأزرار» وقد تَشَفَّع القسيس إلى ضيوفه بجمال هذه الظباء، فكرمت الشفاعة، وقالوا السمع والطاعة»[2].

وينتقل الجمع إلى كنيسة مهجورة، إلا أنّهم لا يقيمون بها وإنما يفضلون عليها الصّيد والطراد، وملاحقة الوحوش بكلاب مدربة وصقور مجربة.

ويواصل الموكب سيره، وإذا بشاب يقبل عليهم على جواد أصيل، وما إن يصل حتى يتلقاهم بالبكاء ويخبرهم أنه فارّ من الحصن الذي كان فيه، وآبق من السجن الذي أجبر على البقاء بين حيطانه، ثم يعلن إسلامه بين يدي الفقيه، ويبدي ندمه على ما سلف له من عبادة الصليب، وضرب النواقيس. وبذلك تنتهي هذه المقامة على النحو الذي شاء صاحب «الذخيرة» أن يوردها عليه.

لقد حرصنا على أن نلم بأهم أقسامها، وأن نلخص أمهات «الحوادث» في مراحلها ليستبين لنا نوع المقامات الذي نتحدث عنه، ذلك أن من استقرت في ذهنه صورة المقامة «البديعية» أو «الحريرية» بعدها، وما فيهما من التزام بإجراء الحديث على لسان راوية واحد، لا يتغير، هو: (عيسى بن هشام) عند الأول، و (الحارث بن همّام) عند الثاني. وتقيدهما بشكل القصة أو الحكاية التي تقع حوادثها لبطل واحد، من نسج الخيال أيضاً، هو (أبو الفتح الإسكندري) عند الهمذاني، و (أبو زيد السروجي) عند الحريري. . . قد لا يفقه معنى لإطلاق تسمية المقامة على هذا النص.

والواقع أن المقامة لم تخلص لصيغتها الأولى، كما أنشأها عليها مبتدعها.

---

(1) ذ: 2/1، ص: 681.

(2) نفسه، ص: 682.

وقد رأينا بعض الدارسين يسمي الطريقة التي استفرغت شكل المقامة من مميزاته الأولى، وخرجت به إلى الأغراض التعليمية، والمعاني الوعظية «بالطريقة الزمخشرية»[1]، ونحن لا يمكننا أن ننسب المقامة المتقدمة إلى هذه الطريقة لأن أبا القاسم الزمخشري (محمود بن عمر. . .) لم يولد إلا سنة 467[2] بينما كان أبو حفص بن الشهيد أديباً له مكانته في بلاطات الملوك، يلقى الأدباء ويحادثهم فيثنون عليه، سنة 440 هـ[3].

فالأصح إذن أن ننطلق من عمل ابن الشهيد لنستبين كيف وقع الانحراف في وقت مبكر عن نهج المقامة البديعية. والذي ربما كانت له ـ في هذا السياق ـ دلالة خاصة، أن صاحبنا يعرف أدب الهمذاني، دون شك وكان على بينة من أسلوبه في معالجة المقامات، ولكنه عدل عن ذلك عدولاً إلى هذه الطريقة.

ونحن حين نعود إلى «المقامة الحديدية» التي بدأنا حديثنا عنها نلاحظ أنها لا تخلو من مقومات فنية تكسب قارئها متعة أدبية حقيقية، ونستطيع أن نلخص ملاحظاتنا عليها كما يلي:

ـ إن «الحدث» القصصي فيها بسيط للغاية، ينمو نمواً بطيئاً لا يمكن أن يتيح عناصر التشويق، وزرع الفضول في النفس، وإثارة التلهف، وتعليق الأنفاس. . . ولكنه مع ذلك «حدث» يمكّن السرد من أن يأتي في قالب بعيد عن رتابة التعبير المباشر.

ـ وقد يكتسي نوعاً من التحرك الذي يدلّ على مهارة الكاتب في تنويع المشاهد، وبث الحيوية في جنباتها، كما فعل ذلك في المرحلة الديكية بشكل خاص.

---

(1) انظر: «الأدب العربي في الأندلس» عتيق، ص: 478. و«فن المقامات في الأدب العربي» مرتاض، ص: 248.
(2) وفيات الأعيان، ج 5، ص: 173.
(3) هامش ذ: 2/1، ص: 670 عن الحميدي في البغية.

بيد أن المهارة الحقيقية للكاتب إنما تظهر في تلك اللوحات الوصفية الرائعة التي كان يطيل في رسمها، ويحشد لها من الأصباغ والألوان، ويرتب فيها من مواقع الضياء والظلال، ما يجعلها فعلاً قطعاً نادرة من «المنمنمات»[1] النفيسة. فمن ذلك هذا الوصف للطبيعة الذي جعله في سياق التمهيد للمقامة: «وأخذ آذار على ما اعتاد، فحلّى الوهاد والنجاد، وخلع على ظهور المروج، ضروب الدبابيج، وأثقل صدور الأشجار بحلى النوّار، واطّبى نفوس الأطيار، بنضارة الثمار، فبعثت أشجانها، ترجّع ألحانها، فما شئت من رمان تملأ كف العميد، من أمثال النهود تحت القلائد والعقود. . .»[2].

ومثل هذا الوصف الجميل لآثار الربيع في الحدائق والرياض، نجده عندما يمعن الكاتب في وصف المحيط الطبيعي للعين التي ألقى عندها موكبُ المَقَامَة عَصَا الترحال، لنيل ما ينبغي لهم من الراحة. قال: «حتى أشرفنا على عين كالدينار، كأنما هندست بالبركار، ذات ماء ريان من الشنب والخصر، وحصباء كالأسنان ذوات الأشر، وقد حفّ بها النبات حفيف الشارب بفم الأمرد: وتزينت بخضرة كالمرآة الصقيلة طوّقت بالزبرجد. . .»[3].

وخلاصة القول أن الكاتب أراد أن يبدع فأسرع إلى ذهنه هذا الشكل التعبيري، وقد بدا له أنه مسرح فسيح يتيح له ألواناً من التفنن في رسم المشاهد الجميلة. أما الجانب القصصي الخالص فليس مقصوداً لذاته، ولا هو يحظى من الكاتب بأية عناية خاصة، وإنما هو مجـرّد مطية تمكّنه من أن يحقق مبدأ الإغراب الذي انطلق منه، لإثارة الإعجاب به. وإظهار البراعة في الكتابة التي ابتدأ حديثه بالتفجع على ما نالها من أذى المتطفلين عليها.

فإذا كان هذا شأن مقامة أبي حفص، فماذا يكون نصيب ابن مالك القرطبي من هذا الفنّ؟.

---

(1) نقصد بالمنمنمات ذلك الفن الذي يعد مدرسة من مدارس الرسم. وكان من أقطابه العالميين في بلادنا المرحوم: محمد راسم الجزائري.

(2) ذ: 2/1، ص: 676.

(3) نفسه، ص: 681.

ب ـ المقامة المعتصمية:

ممن ورد له ذكر في كتاب الذخيرة على أنهم كتبوا ما يمكن أن ينتسب إلى فنّ المقامات الأديب أبو محمد بن مالك القرطبي[1]، فقد أورد له ابن بسام هذا النص الذي سندرسه تحت العنوان الآتي: «فصول له من مقامة تعرب عن حفظ كثير، خاطب بها ابن صمادح المذكور، اقتضبتها لطولها، وسقت بعض فصولها»[2].

وهكذا يتبين من البداية أمران: أولهما أن هذه المقامة موجهة إلى أحد ملوك الطوائف، وهو أمير المرية: المعتصم بن صمادح، ولذلك ارتـأينا أن نسميها باسمه، تمييزاً لها وتعليماً، كما فعلنا بالمقامة «الحديدية». وثانيهما أنها مفرطة الطول ـ بمقاييس صاحب الذخيرة ـ فلذلك اجتزأها، واكتفى من جملتها بفصول منها. وقد جاءت بعد هذا الحذف والاقتضاب في اثنتي عشرة صفحة من مطبوع كتابه[3].

والواقع أنها مجموعة من القطع في مدح ملك المرية، ووصف حروبه، والتغني بانتصاراته، وإشهار محامده وفضائله. فهو يبدأ بمدخل مدحي من النوع التقليدي المألوف كقوله: «... فإني أنبئه، ولا أُنْبِىءُ إلا حقاً، وأخبره، ولا أخبر إلا صدقاً، أما الأفئدة من بعده فمفؤودة، وأما الأكباد لبعده فمكبوده، والدهر من بعده ليلة ليلاء...»[4] ثم يذكر النصر الذي تسنّى له على أعدائه، والفتح الذي «تفتحت له أزاهير النجاح». وفي فصل آخر يصف طلوع موكب الأمير العائد، وكتائبه الخرساء، وأسلحته الفتاكة... ثم يهاجم أعداءه،

(1) قال ابن بسام في التعريف به: «أقام بالمرية مدة تحت ضنك معيشة مع عدة مدائح رفعها لأميرها ابن صمادح». ويبدو أن حاله تحسنت بعد ذلك في أيام المرابطين. انظر هامش ذ: 2/1، ص: 739.

(2) نفسه، ص: 741.

(3) من ص: 741 إلى ص: 752.

(4) ذ: 2/1، ص: 741.

ويحذرهم من الاغترار بكريم أخلاقه، فإنه «فيه الصاب والعسل وفيه السهل والجبل».

وفي أواخر الفصول نلقى الكاتب متأسفاً على عدم مرافقته للأمير، مبدياً جزعه من أن لا تأتي معونته إلا باللسان، وكان يود لو كانت بالسنان، ولكنه يعتذر عن ذلك «بأفرخ كزغب القطا».

ويفاجيء القارىء مؤلف الذخيرة حين يبدي - بِعُنْفٍ - قلقه من هذا الكلام الطويل فيقطعه وهو يقول: «ومدّ... في رسالته هذه أطناب الإطناب، وشنّ الغارة فيها على عدّة شعراء وكتّاب، من جاهليين ومخضرمين، ومُحْدَثين ومعاصرين»[1]. ويضيف أنه لو أرجع كل معنى ورد عنده إلى صاحبه من أولئك الشعراء والكتّاب، لما بقي لابن مالك شيء!!.

ونحن، بعد هذه الملاحظة، نفهم لماذا مدحه في البداية بقوله عن مقامته هذه إنها «تُعرِب عَنْ حِفْظٍ كثير». فهذا مدح يشبه الذم.

والذي لا ريب فيه أن ابن مالك لا يخلو من براعة في تنسيق الأوصاف، وتوظيف النعوت. ولكنه فقير الزاد في الجانب الفني الذي يعنينا من دراسة المقامة. فإذا كانت مقامتُه تخلو من كل مقوماتها الأصلية كما تظهر عند الهمذاني، أو عند الحريري، وذلك أمر ليس جديداً علينا، إذ هو نفسه ما لاحظناه في «المقامة الحديدية» قبل حين، فإن الذي يلاحظ في عمل ابن مالك أنه يخلو من كل أثر قصصي. وكل ما نجده هو مجموعة من الرقاع التي يستطيع أن يستقل بعضها عن بعض، دون أن يُلحق ذلك أيَّ أذى بتسلسل الرقاع. وهي فقرات مدحية تُعنى بوصف الأمير في سلمه وحربه، وتتناول بعض مظاهر ذلك في أسلوب يستجيب لكل مقاييس الجمال الأدبي الشائعة في هذا العصر من سجع، وجناس، ومزاوجة، وما إلى ذلك....

---

(1) ذ: 2/1، ص: 752.

ولعل الغرض الأصلي للنص هو استجداء الأمير، والتقرب إليه بواسطة التفخيم والتعظيم الذَيْن أراد أن ينشرهما على ساحات الحرب والقتال. ونحن لا ندري ما الذي أتاح لصاحب «الذخيرة» أن يسمي هذا النص مقامة؟ وأغلب الظن أن كاتبه ابن مالك هو الذي سمّاه بذلك.

وكيفما كانت الحال فينبغي أن لا نعجب بهذا الأمر، فإن المقامة الثالثة التي أوردها ابن بسام لا تكاد تختلف كثيراً عن هذه، وهي التي أنشأها أبو الوليد بن عبد العزيز المعلم.

جـ ـ المقامة الانتقالية:

هذه المقامة لأبي الوليد محمد بن عبد العزيز المعلم[1] وهي قد وردت كسابقتيها، تحت هذا الاسم في كتاب «الذخيرة»، إذ أدرجها مؤلفه تحت هذا العنوان: «فصول له من مقامة»[2] دون أن نعلم ما إذا كان ابن المعلم هو الذي أطلق عليها هذه التسمية، وإن كان ذاك ما نرجحه لأنه لا معنى لأن يتصرف ابن بسام مثل هذا التصرف.

وقد اقترحنا لها، في هذا البحث، عنوان «المقامة الانتقالية»، مثل ما فعلنا مع سابقتَيْها، لأنها تدور كلها في فلك الحديث عن التحول، والانتقال، والرحيل، وما إلى ذلك.

ويبدأ النص بحنين واشتياق إلى «دمنة زهراء، وروضة غناء» يسيل عليها دمعه حين يتذكر ما كان له فيها «من بلهنية زمان أنيق، و. . . رفاهية عيش رقيق» أيام الصبا والتصابي ثم يشير إلى أن الدهر قد «استيقظ من هجعته» فقلب لهم ظهر المجن، وفصم عروة جمعهم، وحلّ عقدة شملهم.

---

(1) أبو الوليد بن المعلم ممن لاح نجمه في سماء دولة إشبيلية. فقد كان وزيراً للمعتضد بن عباد، وقال عنه ابن بسام «ممَّنْ شهر بالإحسان في صناعة النظم والنثر» ذ: 1/2، ص: 112.

(2) ذ: 1/2، ص: 113.

ثم يأتي الجزء الأصيل من المقامة، وكأنَّ الفقرات التي سبقته ليست إلا تمهيداً له، وتوطئة وظيفتها إشاعة هذا الجو المليء بالموجدة على ما فات من أيام السعادة والنعيم. وتجيء البداية في قالب الحكاية التقليدية «كان لي أليف، وعقيد شريف، من صرحاء الإخوان، وصيّابة الفتيان»[1]. ولكنه لا يمضي في الحديث عن هذا الصاحب، وإنما يأخذ في رواية حديث معترض وهو: نية الكاتب المعقودة على التحول والتنقل. وهذا الحديث المعترض يأتي كلمع خاطف لمجرد وضع الكلام في السياق القصصي، ثم يعود الصديق فإذا بنا نجده مع راوي المقامة يتفاوضان في أمر السفر. بل إننا نجده يتحدث وحده حديث الداعي إلى التروي، المثبط لعزم صديقه، المكرِّه له لعواقب الاغترار بما يدعوه إلى التحول، ويستحثه إلى التنقل. ونحن نفهم من السياق أن الكاتب يريد أن يقصد أميراً آخر يأمل أن يجد لديه ما يبتغيه كل أديب مُتَكَسِّب. . . ولكن الصديق لا يحول دونه ودون الرحيل بالقوة، وإنما ينصحه، إن كان لا بد له من الانتقال، أن يقصد «من الرؤساء أحلم الحلماء» ويوصيه بصفة خاصة أن يحرص على المُنَاسب، لا على المناصب، وأن لا يعتني بالدراهم، دون المكارم. . . .

ويصمم الكاتب على المسير، فيأخذ في استعراض الجهات التي يمكن أن يقصد إليها، وإذا به يكتشف أن من فيها ليسوا مؤهلين لنيل رضاه، واستحقاق مدحه من أمير لا يسميه «أو وزير أقحمت الواو فيه، وكاتب أمي وقاضٍ جَبْلِي. . .»[2].

في هذه الأثناء يقرع الباب رسول الملك الذي يحمل إليه منه كتاباً يقتضي الحضور لديه، والدخول عليه. ويمضي الكاتب إلى قصر مولاه «يتساقط من الجذل، ويعثر في دعاثر العجل». وعنده تَحْسُن حاله، فينشده الأشعار، ولكن الملك يريد مدحاً نثرياً، وكأنما سئم المدائح الشعرية، فيقبل الكاتب على ذلك

---

(1) ذ: 1/2، ص: 114.

(2) نفسه، ص: 115.

بقوله: «هو الإمام الطاهر، والكوكب الزاهر، والأسد الخادر، والبحر الزّاخر، أوهب الملوك للذخائر. . . الخ»[1] ويطول هذا المدح النثري الذي يروق للملك حتى إنه ليقوم ليقبل الكاتب بين عينيه.

هذه المقامة لا تخلو من نفحات قصصية، ولكنها في غاية السذاجة، ويبدو أن الموضوع الكبير الجدير بالعناية في هذا النص إنما هو ذو شقين اثنين: أحدهما يتصل بهذا السعي الدائم الذي عرف لدى الأدباء إلى التجوّل بين بلاطات الملوك، والتنقل بين الحواضر الملكيّة بحثاً عمن يمنح الأوفر، ويقري أكثر. والثاني هو القيم الأدبية الجديدة التي رجّحت كفة النثر، حين غزا الشعر في عقر داره، ولم يترك له مجالاً يختص به، فصار المدح بالنثر مما يقبل الملوك عليه، ويرغبون فيه.

وهذا النص ليس له من المقامة إلا السجع وتضمين الأشعار، وهما ليسا من خصائص المقامة وحدها، فقد صارا من لوازم الكتابة الأدبية في هذا العصر، أيّا ما كان شكلها، وفيما عدا ذلك فإنه قطعة مدحية احتال صاحبها لإيرادها بالتوطئة لها، كما يحتال الشاعر بتنويع أساليب الوصول إلى غرضه المدحي في القصيدة.

أما ملامح التعبير الفنّي لدى ابن المعلم فتظهر ـ هنا ـ في اللغة السهلة، المستساغة، البعيدة عن الاغراب والتعقيد. وهي تكاد تخلو من الصور المركبة، فكل مجازاته تأتي من النوع البسيط القريب من الذهن. وهو بالإضافة إلى ذلك يقتصد في السجع فلا يبدو له فيه ذلك التنميق والزخرف، ولا ذلك التصنع والتكلف، وإن كان يتقيد برسمه، ولا يكاد يغفل عنه أو يفرط فيه.

بهذا ننهي الكلام في المقامات التي وردت بهذا الاسم في الأجزاء المخصصة لأدباء الأندلس الأصليين، من كتاب «الذخيرة». وقد أسلفنا أننا نلحق

---

(1) ذ: 1/2، ص: 116.

بها نصّين اثنين لم يسميا بذلك، ولكنهما أقرب إلى هذا الشكل الأدبي منها، وهما: لابن فتوح[1] وابن برد[2].

د ـ «المقامة الأدبية»:

لو جاز لنا أن نسمّي نص ابن فتوح مقامة، لاقترحنا لها حينئذ عنوان «المقامة الأدبية». فهي تدور كلها على الشعر، والسؤال عن الأدباء، والخصائص التي تميزوا بها من غيرهم.

وهي تبدو، منذ البداية، أغنى في الجانب القصصي من كثير من النصوص التي رأيناها إلى حدّ الآن. بل إنّ الذي يلفت الانتباه في بنائها أنها قصة داخل قصة: فالقصة الأولى هي التي تمهد للقصة الثانية، وهي التي تفسرها وتشرح ظروفها. ولكنها على الرغم من هذا الغنى النسبي، تبقى بسيطة، ساذجة الطابع، لا تدلّ على موهبة معتبرة في التخيل، واستخدام الأبعاد القصصية.

وخلاصتها أن الكاتب، أو الراوي، يكون في المسجد حين يقبل عليه شاب «حسن المنظر» فيستعيد منه بيتاً من الشعر كان يتغنى به، ثم يلاحظ أنه مأخوذ من قول أحد الشعراء العباسيين. ويتطرق هذا المحاور الغريب إلى سؤال الراوي عن السبب الموجب لترديده هذا البيت، فيجيبه بأنه يعبّر عن حاله مع «خل مولع بالخلاف، مائل إلى قلة الإنصاف، إنْ لايَنْتَهُ غَضِب، وإن اسْتَعْتَبْتَه عَتَب. . .»[3] وينتهي هذا المشهد الأول، أو القصة الأولى، بانصراف الشاب وقد غرس مودّته في قلب الراوي.

---

(1) ابن فتوح: أبو المطرف عبد الرحمن، وكان يعرف أيضاً بابن صاحب الاسفيريا. كان صديقاً لأبي حفص بن برد الأصغر. وقد تحدث عنه ابن بسام حديثاً يدل على أنه لا يحترمه، ولا يجل أدبه. راجع ذ: 2/1، ص: 770.

(2) أبو حفص بن برد الأصغر سبق التعريف به.

(3) ذ: 2/1، ص: 786.

ويبتدىء الجزء الثاني من القصة، أو هي القصة الثانية، كما أسلفنا عندما يأتي ذلك الشاب إلى منزل الكاتب مع بزوغ الخيوط الأولى للفجر، فيقول له: إن اليوم فيه مطر وبرق، وأنه لم يجد ما ينبغي له من الخمر، وهو في هذه الظروف لا يعرف كيف يقضي يومه. ثم يسأل صاحب الدار «كيف ذكرك لرجال مصرك، ووقوفك على شعراء عصرك»[1]؟، فيجيبه: «خير ذكر». فيبدؤه بالسؤال الأدبي، وهو يجيبه، وكأنها أحاجي أدبية في حوار: هذا يسأل، وذاك يحل ألغازها ويفك معمّاها. فمن أمثلة ذلك سؤال الشاب: «من أعذبهم لفظاً وأرجحهم وزناً»[2] فيقول الراوي: «الرقيق حاشية الظرف، الأنيق ديباجة اللطف، أبو حفص بن برد»[3]. ويعد أسئلة قليلة من هذا النوع، والإجابة عنها بمثل ما سبق، مع تعيين أحد الأدباء الأندلسيين في كل مرّة، ينتهي النص وتنتهي الحكاية.

والواقع أن المؤلف حاول أن يتخذ لنفسه قالباً خيالياً يعرض من خلاله مجموعة من الآراء في الأدب والأدباء، ولكنه لم يوفق كثيراً، لا في تقديم سرد متماسك، ولا في الربط بين أجزائه ليبدُوَ منطقياً على نحوٍ ما، كأن يجد سبباً آخر نقبله لمجيء هذا الشاب إلى داره مع بزوغ الفجر... وهو في الأخير لم يستطع أن ينهي «قصته» هذه نهاية نرضى عنها، بل توقف توقفاً مفاجئاً، لم يمهد له، ولم يحسن إشعارنا باقترابه.

ولعل الذي قص جناح هذه «النية» القصصية التي لم تكتمل أن ابن فتوح لم يقطع علاقته بالواقع قطعاً يتيح له التحليق. فقد غالطنا ـ نحن القراء ـ وغالط نفسه حين حاول أن يقنعنا بأن ما يحكيه لنا من الحقيقة حين قال: «كنت ليلة

(1) ذ: 2/1، ص: 787.
(2) نفسه.
(3) نفسه.

أطوف بالمسجد الجامع بالمرية سنة ثلاثين»[1] يقصد عام 430 هـ. وهو إيهام ما كان أغناه عنه. . . .

والذي ينبغي أن نلاحظه، بعد ذلك، أن الكاتب يبدو كثير المغامرات في المسجد الجامع. ففي موضع آخر ينقل لنا صاحب «الذخيرة» نصّاً قصيراً، له بعض الطابع القصصي، فيه حكاية وقعت له، كهذه، يقول فيه: «ماشيت غلاماً معذّراً كنت قديم الامتزاج به، والكلف بقربه، فلقيني بعض إخواني معه في جوف المسجد الجامع، فسلّم عليّ مضمراً خيراً ثم قال لي: إلى متى يدوم غرامك بهذا الغلام، وهذه بنود عزله قد رفعت، وعقدات خلعه قد عقدت»[2] أفليس عجيباً أن تتسع بيوت الله حتى تكون مسرحاً لهذا العبث الصّراح؟ ثم أليس غريباً أن يلقاه، على تلك الحال، أحد إخوانه: فلا يجد في أوضاعه ما ينكره عليه إلا استمراره في غرام ذلك الغلام بعد أن عذّر؟. . . .

وربما نحت بعض النصوص الأخرى، ذات الطابع القصصي، نحواً بعيداً كل البعد عن المسائل العاطفية، وما يتصل بها من مطارحة الغرام، واتجهت نحو موضوعات تعليمية بحتة ممّا يقربها أكثر من نماذج المقامات البديعية. ومن هذا القبيل الرقعة التالية في النخل.

هـ ـ «المقامة النخلية».

وهذه الرقعة لأبي حفص بن برد الأصغر، لم ترد أيضاً، بهذه التسمية، بل إنها لم ترد أصلاً في كتاب «الذخيرة» وإنما أُدْخِلَت على النص «كما قال محقق الكتاب[3] مع مجموع من الرقاع، ارتأى بعض الأدباء أن أبا الحسن لم يتجاف عنها» غاضاً منها، لكنْ قَدَر أعجله، أو زمن لم يَسْمحْ له. . .»[4].

---

(1) ذ: 2/1، ص: 786.

(2) نفسه، ص: 778.

(3) ذ: 1/1، هامش المحقق: إحسان عباس، ص: 523.

(4) نفسه، ص: 523.

والأديب ابن برد ممن له مشاركة واسعة في هذه الضروب من الأدب القصصي، كما سبق أن رأينا، وكما سنرى من الأجناس التي نتناولها في هذا الفصل.

والحق أن هذه الرقعة تذكرنا بالمقامات المشرقية، وبمقامات بديع الزمان بالذات، لامتزاج القالب السردي فيها بالمسائل اللغوية المسيطرة عليها.

تبدأ «المقامة» بدعاء موجه إلى مخاطب لا نعرفه، لأن صدر الرقعة محذوف، يقول فيه: «جعلك الله من المُؤْثِرين على أنفسهم، والمُوقِينَ شُحَّها، والمنجزين لمواعيدهم، والمعطين صدقها»[1]. وهاتان العبارتان في الدعاء تتضمنان معنى الشح، ومعنى الوعد. وبهما يضعنا الكاتب في سياق القصة التي يبدأ بروايتها. وهي باختصار كما يلي:

جماعة من الناس تلوم أحداً لأنه حين جنى تمر نخلته ـ وهي نادرة عجيبة في البلاد ـ كتم ذلك الأمر حتى لا يطمع في نَيْل نصيب منه طامع. فيعتذر صاحب النخل بأنه لم يكن يعلم بكلفهم هذا بتمرها. وأنه في العام القادم سيبذل لهم قسماً منه. وتحل السنة المضروبة موعداً، فتأتي الجماعة مستنجزة للوعد، ولكنهم يلقون فتى يبلغهم أن من يقصدونه قد صرم نخلته منذ خمسة عشر يوماً. وهذا الفتى نفسه كان من المغرمين بالتمر، ولم يكن يحظى منه، وهو الذي يراقبه صباح مساء، ويتطلع بشوق إلى النخلة في كل وقت، إلا بما تشفق به عليه العصافير، حين تساقط عليه تلك الرطب الجنيّة.

ويقبل الجماعة على «أبي عبد الله وهو صاحب النخل» يلومونه على عدم الوفاء بوعده، وعلى الشحّ المتمكّن من نفسه، والاستئثار الراسخ فيها. ثم يناشدونه أن يجعل لهم نصيباً مما استبقاه لنفسه، مقابل إمتاعه بما لديهم من غريب اللغة، وأبيات الشعر، ويقترحون عليه أن يسمعوه شيئاً من كلام العرب

---

(1)ذ: 1/1، هامش المحقق: إحسان عباس، ص: 528.

في التمر والنخل، على أن يجعل جوائزهم من التّمر إذا راق له كلامهم، وأعجبه إنشادهم. . . .

ويبدأ الكاتب، من هنا، في عرض كلام العرب عن النخل والتمر: فهي تُسمِّي صغار النخل «الجَثيث، والوديّ، والهراء، والفَسيل. . . فإذا انعقد سمته السيَّاب، فإذا اخضرّ قبل أن يشتدّ سمته الجَدال، فإذا عظُم فهو البُسْر. . .»[1].

وكأنما هم يعدون هذا الكلام مجرد إغراءٍ لأبي عبدالله، وطعمٍ يستدرجونه به إلى شباكهم. وهم يقولون له: «أمجدنا رُطباً نُمْجِدْك خُطباً». . . ويزيدون في تشويقه بقولهم: «ولعلك تحب أن تسمع شيئاً من منظوم الكلام في النخل يذيب من جمودك، وَيُوَلِّد عُقْمَ جودك. . .»[2].

وربما لم يشاهدوا بوادر الإقبال على كلامهم، والانسياق إلى مخططهم، فلذلك ينتقلون إلى الترهيب بعد الترغيب، ومخاطبته بالتهديد الصريح: إمَّا أن يعطيهم «حقهم» وإمَّا لم يبق لهم إلا أن ينافروه إلى السلطان، ويؤلبوا عليه الناس. . . وتنتهي المقامة بالاستغفار والدعاء: «نستغفر الله ونسأله أن يبدلنا من بخلك نوالاً، وبمطلك إعجالاً»[3].

هذه هي مقامة أبي حفص. ولعلها أكمل من الناحية الفنية، وأجمع لمقومات هذا اللون من الأدب، من جميع النصوص التي استعرضناها إلى حدّ الآن تحت عنوان «المقامة». والواقع أنها توفرت على سرد قصصي متميز، لاَ بِنَمَائه، وثراه، وتشابكه، فهو بسيط، ساذج كغيره من الأنواع التي تقدمت لنا، ولكن بمنطقيته إن صحّ التعبير، فهو مقنع، يرضي الإنسان، ويريحه من تساؤلات الشك، والإنكار. وأيّ شيء ينكره عقل الإنسان في أن ترغب جماعة

---

(1) ذ: 1/1، ص: 530.

(2) نفسه، ص: 531.

(3) نفسه.

من الناس في الحصول على تَمْر، ثم لا تجد من حيلة لاستخراجه من صاحبه الشحيح، المستأثر به، وهي لا تملك ما تأخذه به منه، إلا أن تعرض عليه مبادلته: الأدب بالرُّطب . . . .

والحق أن عمل ابن برد، عمل رصين، يدلّ على نضج أدبي، وإحساس نام بالجمال، أتاحا له أن يتناول غرضاً تعليمياً بحتاً: وهو الحديث عن النخلة، وأوصافها، وبعض ما قيل فيها من أشعار، في إطار خَيَالٍ بسيط، ولكنه جذاب محبب إلى النفس، قريب من دواعي انفعالها الأدبي، وارتياحها لمظاهر الجمال الفنّي.

وابن برد عَلَم من الأعلام الأدبية في الأندلس، وقمة من قمم الإبداع فيها. وقد جاء أسلوبه في هذا النص، كما هي العادة عنده، جميلاً في غير تَصَنع، آخذاً بأطراف الزخرفة بقصد، بعيداً عن كل غلوّ أو إغراق. فالسجع عنده خفيف، لا يعتسف إليه الطريق، ولكنه لا يتجنبه ولا يتلافاه. أما معوله الأول، والركيزة الجمالية التي يقوم عليها أسلوبه فتتمثل في الازدواج الذي يوفر للنص ذلك التقابل الموسيقي والأنغام الهادئة المتصاعدة التي تمنحه أجواء الهدوء والسكينة المنتشرة فيه.

يبدو أننا نستطيع أن ننهي الآن كلامنا عن فنّ المقامات، وما يلتحق به ويقاس عليه، من نثر الأندلسيين في القرن الخامس، بإبداء مجموعة من الملاحظات المتصلة به، نوردها في النقاط التالية:

1 ـ لا نجد أية علامة من علامات التقليد الجاد لمقامات بديع الزمان الهمذاني، على الرغم من معرفة الأدباء الأندلسيين بأدبه، واطّلاعهم دون شكّ على مقاماته التي وردت إشارة صريحة إلى أن ابن شرف القيرواني الذي كان من الوافدين على الأندلس، قد قلدها، وعارضها، ونسج على منوالها[1].

---

(1) ذ: 1/4، ص: 196.

2 ـ جاءت نسبة كبيرة من النصوص المعدودة في المقامات متصلة إما بموضوع المدح، وإما في سياق التنقل، والسياحة بين الممالك الأندلسية. وكلا الأمرين يرجع إلى حقيقة ماثلة للعيان في الأدب الأندلسي، خلال هذا القرن. فكأن هذه الصيغ المعتمدة على قدر من السرد القصصي تتيح للأدباء أن يُثْنوا على ممدوحيهم دون أن يأتي ذلك في صيغ مجرّدة، مما يثقل دون شك على الذوق، لأن المدائح الشعرية لها تقاليدها ورسومها الراسخة منذ العصر الجاهلي، وليس شيء من ذلك للمدائح النثرية.

3 ـ إن المقامات التي أنشأها البديع، ثم تلك التي أنشأها الحريري، بعده، تقوم كلّها على معاني الكدية، والإلحاح في الطلب، والتوسل إلى ذلك بأنواع من الحيل، والثقافة الأدبية. وقد بَدَا كأن المقامات الأندلسية تخلو من هذه المعاني. والواقع أنها تخلو منها في الظاهر فقط. إذ لو تعمقنا فيها لما وجدنا أكثرها يخرج عن معنى من معانيها... ففي «المقامة الحديدية» لعمر بن الشهيد وصف للفقيه ابن الحديد بهذه العبارات: «حنت نفس الفقيه بسيادتها، إلى كرم عادتها، من الإحسان إلى الأتباع، والتسلية لنفوس الألآف والأشياع»[1]، فما معنى إحسان الفقيه إلى الأتباع؟ وما معنى تسليته لِلألآف والأشياع؟ أليس في هذا ما قد يدلّ على استجداء بواسطة هذه الرقاع الأدبية الخيالية؟... أما «المقامة المعتصمية» فهي كلها مدح، ومثل ذلك «المقامة الانتقالية» فإنما هي بحث عن الأمراء الذين يجزلون العطاء، ويكثرون العطايا والجوائز. أما «النخلية» فهي أشد المقامات صلة بالكدية، وهي تشبه تمام الشبه كدية أبي الفتح الإسكندري، أو أبي زيد السروجي، واستجدائهما بما يعرضانه من جواهر الأدب.

4 ـ إن الحوار نام متطور في عدد من هذه المقامات، وهو يشارك في دفع حركة القصة، ولكن الذي كان يقعده دون بلوغ الهدف هو قصور الخيال عند الكتاب، وعدم قدرتهم على التحليق البعيد، وتوسيع آفاق التصور. فلذلك

---

(1) ذ: 1/2، ص: 676.

جاءت تلك الأعمال مشدودة إلى الأرض، مثقلة بهموم «الواقع» لا تقوى على الانطلاق الحرّ.

* * *

3 ـ في الحوارية:

نقصد «بالحواريات» مجموعة من النصوص، أبرز ما فيها، من ناحية شكلها، طابعها الحواري. فالمعاني لا ترد فيها عن طريق السرد أو الرواية، وإنما تأتي عن طريق تبادل الحديث بين طرفين أو أكثر.

وهي لا تكون ذات طابع حواري إلاّ ولها نصيب، قليل أو كثير، من السياق القصصي. فإذا لم يكن في تطور الأحداث فيها، كان في طبيعة بنائها وما تنتهي إليه من الخلاصات.

ونحن إذا شئنا أن نصنفها حسب طبيعتها الفنية وجدناها ضربين: أحدهما يجري فيه الحوار بين طرفين عاقلين، وهو ما يكون بين الناس من أنواع التبادل، وثانيهما ما يكون على سبيل التصور والتخيل، فيجري على ألسنة ما لا يعقل من الجمادات والنباتات وغيرها. ولنبدأ بالحديث عن الحوار المُجْرَى بين البشر.

أ ـ بين رسول وجارية:

هذه حوارية أنشأها الأديب أبو حفص عمر بن الشهيد الذي رأينا ولوعه بالبحث عن أفانين التعبير من خلال الصيغ الطريفة. وهي رقعة بعث بها إلى أحد أصدقائه يَقُصُّ عليه فيها ما وقع للرسول الذي بعثه برسالة إليه مع جاريته حين فتحت له الباب. وهو يحكي له هذه النادرة على سبيل التفكه والمداعبة.

ونحن لو فتشنا في الحوار الذي دار بين الرسول وجارية أبي حفص لما وجدنا فيه شيئاً ذا بال. ولكن ظروفاً اجتماعية، وملابسات عامة تزرع بذور الخلاف وسوء التفاهم منذ البداية بين الطرفين. فما إنْ تفتح الجارية الباب، وتسأل الرسول: «من الرجل»؟ حتى يشعر بالإهانة البالغة توجّه إليه، وهو لا يستطيع أن يكتم حقده عليها فيقول لها على الفور: «يَا لَكْعَاء... لو كنت امرأة

من الأزد، أسد البأس، ومقاديم الناس، لرأيت لألأةَ الأزديّة في أَسِرَّة وجهي»[1]. ويوسعها شتماً لأنها لا تحفظ الشعر، ولا تحسن من الدنيا إلا التمييز بين الحلو والمر، والخشن واللّين. . . فكأنما هو يعيرها برقة الحضارة.

أما الجارية فتعيره بخشونته، وتقصد قصداً إلى إيلامه حين تنفي عنه أصالة التصرف العربي الرقيق، وذلك في قولها له: «أين منك رقة الحجاز، وفصاحة نجد؟»[2]. ويقع هذا القول موقع الصاعقة عليه فيُبْرِق ويرعد، ولكن الجارية تحاول أن تبعث فيه رعدة الخوف حين تنبهه إلى أن صاحب الدار له صلة ونسب «بصاحب المدينة»، وإنه لذلك يجدر به أن لا يتجاوز حدود الأدب. ولكن الرجل لا يبدو عليه أثر للخشية بعد هذا التهديد. . . ثم ينصرف غاضباً وهو يقول: «أفّ للدنيا، فما تزال تعنّينا بمثل هذه الهنات. . .» ثم لا يجد أحسن من أن يدعو عليها بقوله: «اذهبي لا محفوظة ولا مكلوءة»[3].

لقد مَثَّلتْ هذه «الحوارية» الطريفة تمثيلاً جميلاً، خشونة الرجل الممتلىء ببداوته، المعتز بها، الظاهرة عليه في سلوكه، حين يقرع الباب « قرعاً منكراً يتبين الحرج فيه، ويظهر الضجر في تتاليه. . .»[4] وفي لغته: «يا هذه قولي لرب المنزل يَتَرَمْرَمْ لإنفاذ هذا الكتاب»[5]. وفي قلة تقديره للمرأة وهو يخاطبها، منذ الوهلة الأولى، بمثل هذه الغلظة «قلبك فارغ إلا من الغفلة، ولحظاتك بليدة على التفصيل والجملة. . .»[6].

يقابل هذه الأخلاق ذات الصَّلَف والعنجهية، رقة طاغية عند الجارية ولطف باد في هيأتها، وفي كلامها، فهما أثر من آثار الحضارة التي رُبِّيت في

---

(1) ذ: 2/1، ص: 672.

(2) نفسه، ص: 673.

(3) نفسه، ص: 674.

(4) نفسه، ص: 671.

(5) نفسه، ص: 672.

(6) نفسه.

نعيمها، وتشرّبت مقوماتها. وهي تجيبه على خشونته بقولها: «عافاك الله، إنه عليل، ومن وصبه ثقيل، وقد برّح به السهر، ولان لغفوته السمر»[1].

والواقع أن الاختلافات الصارخة بين المسلكين أكثر من أن نطيل في استقصائها، ولكن الذي نحب أن نتساءل عنه الآن هو ما مدى تمثيل هذه الحوارية للواقع الاجتماعي في الأندلس؟ ترى هل كان فيها، في غمرة القرن الخامس، من كان يعتد بانتماءاته القبلية هذا الاعتداد؟ ويعادي رقة الحضارة إلى هذا الحد، ويعامل المرأة هذه المعاملة الفظة القاسية؟.

ربما كانت ندرة هذا السلوك هي التي أتاحت للكاتب أن يروي بعض ما انجرّ عنه، للإتحاف به، والإضحاك، والتندر، ولو كان شائعاً مألوفاً لما بقي للحديث عنه، على هذا النحو، من معنى.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحوارية دليل آخر على براعة أبي حفص بن الشُّهيد. ولعل مهارته الفنية قد ظهرت جليّة هنا في إتقان وصف المفارقات بين السلوكين، ووضعه للكلام الملائم لهما. فبينما يرق كلام الجارية، ويكثر فيه السجع الليّن الناعم، وتطمئن فيه العبارة، نرى كلام الرسول مشحوناً بالقعقعة والدوي.

إن تعبير الكاتب يمتاز بشكل عام، بجمال السبك، وقلة التعويل على السجع، وعدم الإغراق في التصوير، وكثرة الاتكاء على المزاوجة التي تحقق التقابل المنسجم بين الجمل، أو أجزاء الجملة الواحدة، وتعطي انسياقاً للعبارة يجنبها ذلك الوقف الصارم الذي يكون أحياناً في حالات العبارات القصيرة ذات الأسجاع المتلاحقة.

وكما يتحاور البشر، في الأدب الأندلسي، تتحاور الجمادات، ومن أمتع ما عندنا، من ذلك، المحاورة التي جرت بين السيف والقلم.

---

(1) ذ: 2/1، ص: 672.

ب ـ بين السيف والقلم:

كنا تحدثنا عن هذه الحوارية في سياق دراسة المضامين. ومن هنا نحب أن ندرس فنّ الحوار فيها. ذلك أن ابن برد الأصغر، وهو من الباحثين باستمرار عن الصيغ المستطرفة، وأشكال التعبير الجديدة، قد أنشأ أثراً أدبياً يستلفت الأنظار فهو يجـري محاورة حامية بين اثنتين من الأدوات التي يكثر احتياج البشر إليها، واستعمالهم إياها، ثم إنَّه تصورَ بينهما هذه الخصومة الشديدة حتى بدا، لمن يسمع تحاورهما، أنهما على طَرفَيْ نقيض، لا شيء يمكن أن يجمع بينهما، أو يخفف من مشاعر الحقد والكره التي يختص بها كلُّ واحد منهما «صاحِبَه».

وطبيعي أن يكون هذا النص ذا صبغة خيالية. بل إنَّه كله ثمرة من ثمرات الخيال. فالتخيل هنا ليس أسلوباً يعتمده الأديب لقضاء غرض بياني محدّد فحسب، وإنما هو الإطار الإبداعي كله. وهو أساس الأداء في النص. وهو لذلك يتطلب تصديقاً مطلقاً منذ البداية. فإذا قرأ قارىء هذه المحاورة وهو متشبث بواقعية النظرة إليها على أنها وهم افتعله الكاتب، وأكذوبة اختلقها، أفسد على نفسه المتعة الأدبية الكامنة فيها، وأضحت عنده ضرباً من التعبير اللاّمعقول عن المحال معنىً ومبنى.

والواقع أن الكاتب قد ساعدنا على الانغماس في «الواقع» الذي شاء أن ينقلنا إليه حين أكسب الصراع بين الأداتين الجاحدتين: السيف والقلم، أبعاداً إنسانية تُقَرِّبنـا منهما، وتشعرنا بأن موضوع الخلاف له مكانته في عالمنا، وله تأثيره في حياتنا.

ثم إن السيف والقلم كليهما يستخدمان الحجة، ويعتمدان على الإقناع، ويلتمسان البراهين على أقوالهما في القرآن الكريم، والتراث العربي.

ولكل منهما حديث يلائمه: فالسيف رمز القوة لا تجد في كلامه ـ كلما تكلم ـ إلا وجوهاً من هذا الاكتفاء بالذات، والوعي بالقيمة الكبرى، والتصرف وفقاً لمنطق العنف، والاعتداد بالبأس الشديد. وهذه صفات تتيح له أن يخاطب

القلم باحتقار كبير، وامتهان شديد. وكثيراً ما يتجاوز حدود الأدب إلى الشتم الصريح، والسباب المقذع كما في قوله له: «وجه لئيم، وجسم سقيم، وغرب يفل، ودم يطل، . . . ورأس لم يتقلقل فيه لب، وجوف لم يتخضخض فيه قلب»[1].

السيف إذا مدح نفسه، مدحها بمعاني الشدة فيها، وإذا شتم القلم، شتمه بحقارة مظهره، وتفاهة مقطعه، ورثاثة حاله. . . وهي كما نرى منازع مادية لا تكاد تبتعد عن مظاهر الأشياء. . . أما القلم فنجد فيه جانباً روحياً لا يمكن أن تخطئه العين: فهو إذا أثنى على نفسه، أثنى عليها من هذا الجانب المثالي فهو قد ورد ذكره في القرآن، والله ـ جلّ جلاله ـ قد أقسم به لرسوله الكريم في قوله تعالى: ﴿ ن والقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُون. . . ﴾ وإذا ذم خصمه السيف، لم يهتد إلى أحسن من مذمته بنقص هذه الجوانب الروحية، وافتقاره إلى مثل هاتيك المثاليات. وعلى ذلك فالسيف، مثلاً قبيح لأنه يشعل نيران الفتنة، ويفرق بين الأخوان، ويفسد ما كان خالصاً من المحبة والوداد بين الناس[2].

ومن المعلوم أن هذه الحوارية ذات مغزىً رمزي لا يمكن أن نشك فيه أبداً. ومما لا ريب فيه، أيضاً، أن كاتبها، ابن برد، كان واعياً بهذا المنحى، وأنه قصد إليه قصداً. والدليل على ذلك توفيقه، في آخر الرقعة، بين المتخاصمين، وعقد المودة بينهما، لأنهما يرمزان إلى خصال الأمير «الموفق أبي الجيش» الذي كان فيما يرى الكاتب صاحب سيف وقلم، فهما خادمان له، وقد نال بهما ما شاء من المجد.

وبذلك نعود مرّة أخرى إلى غرض المدح والثناء على الملوك والأمراء. فكأن كل إبداع في الأدب الأندلسي وراءه لازمة التكسب، ومسعى التقرب من بلاطات الحكام ونيل رضاهم الذي يترجم إلى تقريب معنوي، وإغداق للدراهم والدنانير. . . .

---

(1) ذ: 1/1، ص: 526.

(2) نفسه، ص: 524.

إن عمل ابن برد ينطوي على براعة أدبية واضحة. وهو قد اهتدى إلى هذه المحاورة اللطيفة فأعرب فيها عن قدرة لا تنكر في المناظرة بين هاتين الأداتين اللتين ترمزان إلى الخلاف الذي لا يكاد يخلو عصر من العصور من وجوده على نحو من الأنحاء: فالقلم يشير إلى قوة الفكر، والسيف يشير إلى القوة المادية وطغيان السلاح.

ومع ذلك، فإننا لا نلمك إلا أن نلاحظ قصر خيال ابن برد. لقد انطلق من الخيال، ولكنه ظل مشدوداً إلى حقائق الأشياء لا يتعداها، وكأنما جنى عليه أنه تمسك بإجراء «حوار واقعي» في ظرف خيالي. ولو أنه جانب النهاية التوفيقية، وحرص على تَرْكِ الصراع يَتَطَوَّرُ بينهما حتى يحدث المأزق الذي لا بدّ أن يجد فيه أحدُهما مخرجاً مُسْعِداً لا يتوفر مثلُه للآخر، لكان أحسن وأبرع من الناحية الأدبية. ولكن الغرض المدحي يضيع حينئذ، ولن يتاح للكاتب أن يمدح أميره بأنه صاحب سيف وقلم!....

أما تعابير ابن برد، فإذا كانت في كثير من الأحيان تشكو نوعاً من الانقباض، والعسر الذي يمنعها من أن تتدفق بعذوبة، فإنها بوجه عام مصونة، فيها من الزخرفة ما لا يثقلها ولا يعوقها، وهي تأتي دائماً: جزلة، دقيقة، متماسكة، ترافقها رنات تشعر بالخشونة أو بالنعومة حسب مقتضى الحال.

ولأَمْرٍ ما وجدنا هذا الكاتب يُعنى بهذه الصيغ القصصية ويُكثر منها، بل ويعني بشكل خاص بهذه الحواريات، فكما أجرى المحاورة المتقدمة بين ما لا يعقل من الجمادات، فقد أجرى محاورة أخرى، متعددة الأطراف، بين أجناس من النباتات العطرية.

جـ ـ بين الأزهار:

كانت الحوارية بين السيف والقلم جدلية، اختصامية كما رأينا. وهي محصورة بين طرفين تتلخص مهمة كل واحد منهما في إثبات الفضائل لنفسه، وتعرية الخصم منها، وإلصاق المعايب والنقائص به.

أما الحوارية التي أجراها ابن برد بين الأزهار فهي تختلف عنها اختلافات بيِّنة. منها: أنها ليست جدلية وإنما هي خَطابية إذْ أنها تتم في مجلس يحضره أنواع من النباتات العطرة، فيقوم كل نوع منها ويلقي كلمته ثم ينسحب. وهي من ناحية أخرى لا مكان للخصام فيها لأن الأطراف كلها موافقة على تمليك الورد عليها. فكل نوع منها لا يزيد في خُطبته على معاني التأييد والتزكية ومباركة الاختيار الذي تمّ.

وإذا كان من شيء نَسْتَغرِبُه في طبيعة هذا الحوار فهو «الانتقاص الذاتي» الذي يسارع كل خطيب إلى تسجيله، بالغَضّ من قيمة نفسه، وذكر نقائصها، في مقابل ما للورد من فضائل. وهي نقائص تدلّ في حقيقتها على معاناة تلك الزهور، ومكابدة ما تلقاه مِنْ شَوْقها للورد، وحبّها إياه، وتلهفها عليه. وهكذا، فالنرجس الأصفر يتحدث عن نحول جمسه، وسقم أعضائه[1]. والبنفسج يشير إلى ما بوجهه من ندوب[2] أما الخيري فهو من شدّة إجلاله للورد، يكتم أنفاسه، ولا يستطيع أن يتنفس نهاراً[3].

هذا هو نمط المحاورة. وهي تأتي في سياق قصصي، بل في قالب روائي يحاول الكاتب بواسطته أن يوهم القارىء بواقعية ما يقص عليه. ولذلك يبدأ النص هذه البداية: «ذكر بعضُ أهل الأدب المتقدمين فيه، وذوي الظرف المعتنين بملح معانيه، أن صنوفاً من الرياحين، وأجناساً من أنوار البساتين، جمعها في بعض الأزمنة خاطرٌ خَطَرَ بنفوسها، . . . لم يكن لها بدّ من التحاور فيه، والتحاكم من أجله والتناصف . . . »[4] فنحن نرى هذه الطريقة التي فيها إسناد الخبر إلى بعض الأدباء والظرفاء . . . وهو منهج يحقق قدراً من العوامل التي توهم بواقعية الرواية. وهو أسلوب معهود في القصة قديماً وحديثاً.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 129.
(2) نفسه.
(3) نفسه.
(4) نفسه، ص: 127.

وإذا درسنا خُطَب الزهور فإننا نجد فيها نفساً خطابياً واضحاً كأنما نحن في مجلس حقيقي يتبارى فيه الخطباء، يعرضون ألواناً من بلاغتهم وفصاحتهم في تقديم البيعة لهذا الملك المتوج. ولنسمع مثلاً إلى جنس ينهض فيتكلم كأنه خطيب مصقع من أعيان الناس، يتصرف تصرف البشر العاقلين، ويتحدث حديث المؤمنين حين يقول: «يا مَعْشَر الشَّجَر، وعامة الزَّهَر، إن اللهَ تعالى اللطيف الخبير، الذي خلق المخلوقات، وذَرَأَ البَرِيَّات باين بين أشكالها وصفاتها... فجعل عبداً وملكاً...»[1] وهي خطبة طويلة فيها تدرج نحو الإقناع بضرورة تمليك الورد على مملكة الأزهار، اعتماداً على الحجج العقلية، وبيان فضائل الورد المنطقية التي لا يمكن أن تنكر عليه...

والحق أن النص يؤكد ما أسلفناه من براعة ابن برد ويرجّح الرأي الذي ذهبنا إليه والذي مفاده أنه كان دائم البحث عن أشكال تعبيرية جديدة.

ومع أننا لم نجد في هذه الرقعة ما يتيح لنا أن نرى فيها غرض المدح المهيمن، عادة، على هذه الأشكال الأدبية، فإن توجيه الكاتب لها إلى أبي الوليد بن جهور، أمير قرطبة لا يترك مجالاً للشك في أنها تحية أدبية لا تخلو من معنى من معاني التكسب، ومدح الحكام. ولو لم يحذف صاحب «الذخيرة» بعض فصولها لأمكننا حينئذ أن نعرف كيف ربط، في المعنى، بين تقدم الورد على سائر الأزهار، ومدح ابن جهور. وهو على كلّ حال ما يمكن أن نتصوره على نَحوٍ قد لا يبعد كثيراً عن الواقع، بناء على ما نعرفه من أساليب أبي حفص بن برد.

فإذا ذكرنا أساليب التعبير عنده، لم نزد على ما كنا أسلفناه: فطرائقه هي هي: جودة في السبك، ومتانة في التركيب، مع صعوبة في الانسياب، وعسر في التوثب. فكأن لغة أبي حفص تأبى أن تسيل. أما من الناحية الموسيقية فأسجاعه جيّدة لطيفة، حين ترد له، ولكنها لا تضطرد، لأنه لا يعمد إليها عمداً،

(1) ذ: 1/2، ص: 127.

بل كثيراً ما يستغني عنها بنوع من الازدواج، والتنغيم بين المفاصل بغير التقفية، فتأتي النبرات عذبة، مستساغة، ولكنها قليلة الإيقاع. ولعلّ الجمل التالية من حواريته المذكورة، تشير إلى كل خصائص هذه الطريقة في التعبير. يقول عن الورد، على لسان أول خطباء المجلس المنعقد: «هو الأكرم حسباً، والأشرف زمناً، إنْ فُقد عينُه لم يفقد أثره، أو غاب شخصه لم يغب عرفه، وهو أحمر والحمرة لون الدم، والدم صديق الروح، وهو كالياقوت المنضد، في أطباق الزبرجد، وعليها فرائد العسجد»[1].

وهكذا كانت هذه النصوص الحوارية: تَدُلُّ على اتّساع مُحَقق في الأفق الأدبي، وعلى روح مبدعة تستطيع، حين تريد، أن تخرج عما ألفه الناس، وسئموه من أنواع التعبير التقريري المباشر. ولكن الكتّاب الذين نقلوا الحديث من البشر إلى الجمادات والنباتات، لم يستطيعوا أن يوغلوا في الخيال، وأن يعبروا من ضفاف نماذجه الساذجة البسيطة إلى شواطئه الخصبة التي تتيح لهم أن يعرضوا بمعمق، مجموعة كبيرة من المواقف، وأن يبيّنوا، بالتحليل المعمق مختلف الحالات التي تحدث لها، فيجمعوا بين الامتاع والإفادة. أما حين جمدوا عند مجرد إنطاق الجمادات مثلاً، ولم يمضوا شوطاً أبعد في تشخصيها وتحريكها، فإنهم لم ينفخوا فيها الروح، وإنما علّقوا عليها الكلام الذي تصوروا أنها نطقت به. وشتّان بين المذهبين. ولعل تعلقهم بالجانب الرمزي المفهوم، هو الذي منع عليهم ارتياد تلك الآفاق، كما سنرى في الحكايات التي نتناولها بالحديث فيما يلي.

* * *

4 ـ في الحكاية الرمزية:

شعر الأدباء، منذ أقدم ما نعرف من الحقب التاريخية، بحاجة ماسة، في

---

(1) ذ: 1/2، ص: 128.

ظرف من الظروف، إلى التعبير المُقَنَّع عما في نفوسهم، لسبب من الأسباب. فالرمز، بهذا المعنى طريقة تتيح للمتكلم أن يموّه على السامع قصده، وأن يُعَمِّي عليه طريقه، فيتحدث عن شيء وهو يقصد ما وراءه.

وقد لا يكون السبب شيئاً آخر غير بغية التجديد، والإِطْراف، وامتطاء وسائل تبليغية تتسم بالأصالة، ومجافاة التقليد.

والواقع أن الأنماط التي درسناها إلى حدّ الآن، ولا سيما الحواريات، «كالسيف والقلم» مثلاً، تحمل، دون شك، قدراً من الرمز هو واضح فيها أشد الوضوح، ولكنّ الذي يميز هذه النصوص التي أدرجناها تحت عنوان «الحكايات الرمزية» مِن النصوص الأخرى التي تقدمتها، أنها هنا مبنية على تمثيل حالة كاملة، بكل دقائقها وتفاصيلها. فإذا كانت حوارية «السيف والقلم» ترمز إلى فكرة الخلاف بين الثقافة والقوة، أو تشير إلى الصراع الدائر بين أهل الفكر، ورجال المراتب العسكرية، فإن الحكاية الرمزية تعرض وضعاً كاملاً يسهل فيه أن نرجع كل صفة أو كل موقف، أو كل حدث إلى حالة معينة في الواقع، كان يفكر فيها الأديب عند إنْشَاء نصّه، أو وَضْعِ حكايته. وسنتبين تفاصيل ذلك عبر دراسة الرقاع الثلاثة الآتية: سلطان الفقر، ثم قائد النوّار، ثم أمير الزهور.

أ ـ سلطان الفقر:

لعل حكاية ابن دراج القسطلي[1] التالية تمثل خير تمثيل هذا المحتوى الرمزي الذي أشرنا إليه، لأنها جاءت تماماً على النحو الذي شرحناه أعلاه، في مطابقة ما تعرضه للواقع الذي يريد الكاتب أن يصوره.

والذي تجدر الإشارة إليه أن الرمز الذي تقوم عليه حكاية ابن دراج، ليس أسلوباً في التعبير لجأ إليه الكاتب لأن مانعاً ما يحمله على التّستّر، وإخفاء القصد، وعدم الكشف صراحةً عما في نفسه، وإنما هو شكل من أشكال الكتابة

---

(1) أبو عمر أحمد بن دراج القَسْطَلِيُّ شاعر كاتب من أوسع أدباء الأندلس باعاً، وأكثرهم إحساناً. من أهل قَسْطَلَّة من أعمال جَيَّان. توفي سنة 421 هـ.

هدته إليه رغبته في إظهار البراعة الأدبية، وبيان قدرته على التصرف بمهارة في الإنشاء. وربما نضيف إلى ذلك حرصاً على التجديد، ونزوعاً إلى إخراج الغرض التقليدي نفسه، مخرجاً لطيفاً مستطرفاً.

ونحن إذا جئنا إلى الحكاية نفسها وجدنا نسيجها المعنوي لا ينِدّ عن الدلالات التقليدية التي نجدها في مدح الملوك لنيل عطاياهم. ولكننا مُضْطَرُّون إلى الاعتراف بأن أبا عمر يتمتع بزاد لا بأس به من القدرة على التخيل. فهو كان يريد أن يقول لممدوحه: إنَّه فقير، وإنَّه يشكو الحاجة الماسة، وليس له ما يتعلق به، لينجو من الفاقة، إلاَّ التعويل على كرمه، ومخاطبة نَدَاه. وهي المعاني التي يعبر عنها كل طالب رِفد، كيفما كانت التلوينات التي يصبغ بها مطالبه، والمخارج التي يخرجها منها.

أما ابن دراج فيتصور الفقر سلطاناً منبسط النفوذ، وقد بعث إليه رسولاً من نوب الدهر، يريد أن يخضعه بواسطته. ولكن الكاتب يعاند، ويقاوم، فيضطر السلطان المتغلب إلى أن يوجه إليه جيشاً لكسر مقاومته، والقضاء على كرامته. وكان هذا الجيش يتألف من «كتائب من النوائب، تسير تحت ألوية المصائب، تبرق بسيوف الرزايا، وتشهر أسنّة المنايا. . .»[1].

ونرى ابن دراج يحشد لهذه الصورة المفزعة كل أنواع التفاصيل التي تجعل هذا الجيش الغازي في أتم عدد القتال: من قِسِيّ، وطبول، وما إلى ذلك. وتمضي الحكاية في هذا القالب، فلا يرتاع الكاتب لهذا المشهد، ولا يُفقِده الفزعُ صَوابَه، وإنما يتلقاه بالصبر. ولما كانت كفة القوة مائلة إلى جانب السلطان وجيوشه، فإنه يتم القاء القبض على الكاتب، فيوثق في السلاسل، لعجزه عن أداء مبلغ فديته، ويودع السجن الذي يحرسه فيه الأشدّان: الحَيرة والتبلّد. وكان الأمرُ الصادر إليهما أن لا يطلقا سبيله إلا إذا تمكّن من دفع الفداء المضروب عليه.

وبينما يكون الأسير في هذه الضائقة من أمره، يأتيه من «الممدوح» رسول

(1) ذ: 1/1، ص: 62.

اسمه: «حسن الثناء» فيضمن فديته، ويطلق سراحه.

لقد نجح ابن دراجٍ، دون ريب، في جعله لكلٍ حال من أحواله جانباً من الحكاية ينم عنه، أَوْ يُذَكِّر به ويَرمُز إليه. والحق إنّه لخيال نامٍ متكامل هذا الذي يتيح هذا النَّفَس في السرد الرمزي، بدون انقطاع.

وهكذا نرى المدح وضرورات التكسب، تقف، مرة أخرى، وراء الإبداع الأدبي. وكأن الحافز المادي، والرغبة في الخروج على الممدوح بما لم يسبق أن مدحه به غيره، يستحثان الأدباء على البحث المستديم عن قوالب مستجدة، وصيغ مدحية مستطرفة.

وإذا كان من شيء يَعيب هذا النص فكثافة الرمز فيه، لأن أشدَّ ما تُفضح به الإشارة المعبرة، واللمحة الدالة: الاستكثار منهما، والمبالغة في الاعتماد عليهما. وهذا النص كان يمكن أن يوحي بعسر أحوال الكاتب أكثر لو أنه عرف كيف يستفيد من الجانب الرمزي من غير الإغراق فيه. ومن الأدلة على نسبية نجاحه فيه قلة ما يثيره من العطف في نفوسنا. فنحن نعترف للكاتب بالمهارة، ونحس بكفاءته الأدبية، ولكننا لا نحس نحو فقره بشيء من العواطف: لا نُشفق عليه، ولا نَرثي له. وتفسير ذلك عندنا أن أبا عمر لم يكن يشغله إلا شيء واحد: هو استكمال اللوحة الرمزية بحيث يعبر كلٌ جانب فيها عن جانب مما في حياته، أو مما يريد أن يتحدث عنه من ظروف حياته.

وقد نجد الرمز أقرب من النفس، وأصدق في التعبير عن أحوالها، لأنه أقل ظهوراً في نصين آخرين من هذه الحكايات الرمزية، يدوران على الأزهار والرياحين، وكان لها في الأندلس، وأدبها، وعند ملوكها شأن كبير.

ب ـ قائد النوّار:

من ملوك الأندلس الذين شغفوا بالأزهار، وعرف الأدباء فيهم ذلك فخاطبوهم بالحديث عما يشتهون منها: المقتدر بن هود[1]. فقد بعث إليه أبو

---

(1) المقتدر بن هود: هو أحمد، أَبُوهُ سليمان الملقب بالمستعين مؤسس دولة بني هود في =

الفضل بن حسداي الإسلامي برقعة ذات طابع قصصي ورمزي، ندرسها في سياق ما نحن فيه من عرض لأهم نماذج هذا النوع من الرقاع.

ونحن نرى، باديء ذي بدء، طبيعة الرمز في هذا العمل الأدبي، تختلف عما كنا رأيناه عند ابن درّاج. فالسياق هنا سياق مفاتحة ومكاشفة، وليس سياق سرد روائي كما هو الشأن في الرقعة الماضية. فالنرجس هو الذي يتحدث إلى الملك، وهو يتحدث إليه حديث المفتخر بنفسه، المعدّد لفضائله، المُدِلّ بصفاته. من ذلك قوله له: «أنا... إذا لحظتني بعين الاعتبار، قائد النوار، ووافد الأزهار»[2].

ومن نماذج فخر النرجس بنفسه قوله: «فإني غلبت، بما في طبعي من التيقظ والذكاء، خُلْدَ التراب، وصُرَدَ الهواء، فقمت عن إساءة الفصل عذراً،... وفضلت الورد سيد الأزهار طرّاً، وتورّده شاهد خجله،... فلي عليه فضل العيون على الخدود»[3].

وهكذا يبدو الجانب الرمزي واضحاً من حيث أنه يكفي أن نتصور الكاتب هو الذي يتحدث، بدل النرجس الذي حمَّلَه مهمة التعبير عنه. وفيما عدا ذلك فما أسهل أن نتأوّل الأوصاف الخاصة بالأزهار لنضع مكانها ما يلائمها من أحوال الكاتب، وشؤون الأدب في سعي صاحبه إلى التقرب من بلاط الملك، وفوزه لديه على سائر نظرائه من محترفي الأدب، والمتكسبين به.

ولو أن الأديب ابن حسداي اكتفى بهذا الأسلوب في العرض، لجاء كلامه بارداً، قليل التأثير، باعثاً لسآمة النفس برتابته. ثم لكان فيه عيب آخر يجعله غريباً في سياق هذا الجزء من دراستنا: وهو خلوّه من الطابع القصصي. لكنه

= سرقسطة. وتوفي عام 438، خلفه بعد حوادث ـ ذكرناها في الفصل الأول من الباب الأول ـ ابنه أحمد المقتدر الذي بقي على رأس الدولة حتى مات سنة 474 فخلفه ابنه المؤتمن.

(2) ذ: 1/3، ص: 470.

(3) نفسه.

تصوّر امتداداً قصصياً لهذه المناجاة الزهرية فأثرى عمله الرمزي بذلك، وزاده تحبيباً إلى النفوس حين منح السياق القصصي قالباً حوارياً بين النرجس وبين أحد عبيد الملك المقتدر بن هود:

وهكذا يتيح أبو الفضل للمقاصد الرمزية أن تختفي وراء غطاء رقيق يشف عن ملامحها، ولكنه يمنحها قدراً من الستر يعصمها من الابتذال... فخادم الملك حين يُلفي النرجس «سقيم الجفون من غير سقم، مائل الجيد من دون ألم» يبادر إلى تأنيسه، وتألف قلبه، ثم يقطفه، بدون أن يحدث له ألماً، ثم يلاحظ سوء حاله، وهوان موقعه فيشفق على هذا الجوهر العطر أن يضيع وسط الهشيم، ويقرّر نقله «إلى جنبات السرور المقيم».

وهذه كلها دلالات لا تحتاج منا إلى تعليق، فحال النرجس هي حال الأديب الذي يُمَنّي نفسه بلحظة «الفوز العظيم».

وقد سبق لنا أن درسنا في الفصل السابق نماذج من أدب أبي الفضل بن حسداي، وعلمنا براعته. وهو هنا يكشف عن قدرة حقيقية في إنشاء هذا الأدب التخيلي الممتع، وهو طويل النفس فيه، لا يضيق به، ولا يسارع إلى بتره، وإنما يمد له الحبال، ويواصل السير في دروبه. وعلى الرغم من أن صاحب الذخيرة قد حذف مقداراً لا نعلمه من هذه الحكاية، فإن الكاتب يختم الرقعة بفصل يجعل النرجس يترنم فيه بمباهجه، ويتغنى بكريم أوصافه. ولكن الحياة لا تصفو للنرجس المسكين، مع أنه انتقل إلى مكان تتمناه الجموع، وتحلم به طوائف لا تحصى من الناس! ذلك أن الحسّاد كانوا له بالمرصاد، يكدّرون مشاربه، وينغّصون عليه أوقاتاً كان يريد قضاءها سعيداً في بلاط هذا الملك العظيم.

وهكذا جمع أبو الفضل في هذه الرقعة بين القصة وشيء من الحوار، وبين الفخر بالقيمة الذاتية، والتطلع إلى نيل المكانة لدى الملك، وكل ذلك في سياق رمزي، مبسط، لعله يروق، لاخراجه هذا النص النثري من حيّز الطرائق التقليدية المألوفة. ولكنه يظلّ نمطاً قليل الانطلاق، لا يتيح له الكاتب أن يحلق بعيداً في الأجواء الخيالية. ومع ذلك فحسب الكاتب أن كان له من دقة المشاعر

ما جعله يعكس ما في قلبه من إحساس بجمال الزهر، ويتخطى ذلك إلى إنطاقه، وتحميله رسالة التعبير عمّا في نفسه من رغبة في الدُّنُوِّ من الملك، ونيل أكبر قدر من رضاه.

جـ ـ أمير الزهور:

هذه القطعة لأبي عمر بن الباجي[1] لا يذكر صاحب المصدر الذي وردت فيه إن كان قلّد فيها ابن حسداي في رقعته المتقدمة، أو عارضها بها. ولكننا مع ذلك نراها من جنسها.

وهي مثلها موجهة إلى ملك سرقسطة: المقتدر بن هود المتقدم، على لسان زهر البَهار. وهذا ما يؤيّد ما كنّا أسلفناه من كلف هذا الأمير بأنواع الزهر.

وتلتقي الصورة الرمزية، وأسلوب المعالجة الخيالية فيها بالطريقة التي اعتمدها أبو الفضل والأسلوب الذي استخدمه. فهو نفس المنهج الذي يخاطب به الأديب ملكه عن طريق «الحلول» في الزهر. فالبهار هو الذي يتكلم، ولكن المتحدث الحقيقي هو أبو عمر بن الباجي. وهذا هو معنى الرمز في هذه الحكاية.

وإذا كان النرجس قد ختم خطابه الماضي بالحديث عن الحسّاد، وبث الشكوى لما يلقاه من كيدهم، فإن البهار في هذه الرقعة يبدأ برجاء الملك أن لا يخيب ظنه فيه، وأمله المعقود عليه، حتى لا يَشمت به أعداؤه من أنواع الأزهار الأخرى.

وهو من هنا يتسلل إلى مدح نفسه بمقارنة فضائله بما لسائر الأزهار الأخرى منها، فيجد أَنَّها تفوقها نوعاً، وتربو عليها عدّاً. إنّه حقاً أمير في الزهور، ولكنه للأمير ابن هود «عبد مطيع مُسَخّر».

---

(1) أبو عمر يوسف بن جعفر الباجي: فقيه، كاتب، بليغ، رحل إلى المشرق فحجّ ثم زار الشام وولي القضاء فيها بحلب، ثم عاد إلى الأندلس، فعاش في بلاط المقتدر بن هود بسرقسطة.

ونحن لا نجد في قطعة ابن الباجي العمل الفني المركّب الذي وجدناه في القطعة السابقة. وإنما نحن هنا أمام تعبير رمزي بسيط للغاية. وكأنما الكاتب يحمل رمزه في كفّه، فلا يجد أيّ قارىء عناء في معرفة مداه، وتبين مرماه.

بل إن القسم الأخير الذي أثبته صاحب «الذخيرة» يغدو مجرّد سؤال من أديب مادح، لملك ممدوح، لا يكاد يستره شيء. ولو أننا ألغينا التعبير الوحيد الذي يشير إلى الطبيعة النباتية، في هذا المقطع الأخير، والذي هو قوله: «لأني سريع الذبول»[1] لما وجدنا فيه أيّ شيء يخرجه من التضرع العادي الذي تمتلىء به مقطوعات المدح والثناء. ولنسمع إليه وهو يقول في هذا المقطع للمقتدر: «فهل لمولاي أن يحسن إليّ صنيعاً، ويكرم النور جميعاً، ويدنيني فأرقَى إلى أختي الثريّا سريعاً، في مجلس قد أخلصته سحائبُه، وأفرغت الحسنَ عليه والطيب ضرائبه، وَجهُك بَدرُه، وغُرَّتُك فَجْرُه...»[2].

وعلى هذا نستطيع أن نلاحظ أن عمل ابن الباجي كان قليل الزاد من الرمز، غلبه التصريح، ولم يصبر على الاكتفاء بالإشارة والتلميح. ثم إنَّ السياق القصصي ضعيف للغاية في إنشائه.

ونحن لا نجد في أوصافه، ولا في سياق حديثه، ما يَحْمِلُنا على الاعتقاد بأن المتحدث في رقعته هو البهار. فقد كانت الطبيعة البشرية لابن الباجي، تخنق أنفاس الزهر، وكانت الرغبة الملحة عنده في مخاطبة الملك، مخاطبةً مدحية، تضيق بالواسطة التي اختارها لتحمل عنه ما يريد، فلا يكاد يسمح لها بأن تمضي في أداء هذا الدور حتى يقوم بإزالتها، والإسراع إلى الحديث بلسانه، بدل ترك الأزهار تتحدث بلسانها.

وهكذا نستطيع أن نستخلص من هذه الرقاع ذات المنزع الرمزي، أو التي أراد لها أصحابها أن تكون كذلك، أنها جاءت متفاوتة القيمة، مختلفة العمق،

---

(1) ذ: 1/2، ص: 195.

(2) نفسه، ص: 195.

متباينة الأساليب. فقد كانت حكاية ابن درّاج القسطلي مستغرقة في طريقة الرمز التعويضي الذي يتحرك «الحدث» فيه على أساس استبدال وضع بوضع، والإشارة إلى حال يفكر فيها الكاتب من خلال حال يعرضها. ونحن نُقِيمُ العلاقة بين المُثْبَت والمَحْذُوف اعتماداً على السياق العام. وهي علاقة لا تصعب علينا إقامتُها، لأنها واضحة التناول، لا تحتمل أي تأويل. ولقد كانت القطعة في مجملها منسجمة، متماشية مع منطق صاحبها. وهي تدل من الناحية الأدبية والفنية على تحكم كبير في أنماط هذا التعبير، مع أننا لم نجد للكاتب نماذج أخرى منها.

ثم رأينا قطعة أبي الفضل بن حسداي تخطو خطوة معتبرة في اتجاه إنضاج هذا الأسلوب من الاعتماد على الرمز المكشوف، واستخدام الإشارات الشفافة. ولكنها شفافية لا تحرم الرمز من كل ضَبَابِيَّة يَتَجَرَّدُ بدونها من كل قيمة إيحَائِية. وكان أبرز ما تحقق له في تلك القطعة هو السير في اتجاه الاكتمال الفني بالبحث عما يوصل «الحدث» إلى الخيال المركب الذي يستطيع بواسطته أن يلوّن لوحاته. وأن ينوّع مشاهده. فكانت حيلته في إدخال عنصر بشري هو خادم الملك. يخاطب النرجس، ويحنو عليه، ويتأسف لوجوده في مكان دون المنزلة الملائمة له، ويرشحه للدّنوّ من مجلس الملك... وفي هذا تعامل إيجابي مع الفنّ الخيالي، وفهم لبعض أبعاده الأساسية.

ولا نجد هذا الفنّ يحظى بأيّ ألوان التقدم عند ابن الباجي، بل إنَّ قطعة هذا الأديب ارتدت بالنمط التخيلي إلى أبسط صيغة التي لولا بعض التعابير السطحية، التي لا تتناول جوهر السياق، لخلت من كل المقومات التي ترشحها لمجرد الذكر في هذا الباب. ولم لا يكون التعويل حينئذ، على المكشوف الذي يَنْأى عن «الوهم الخيالي»؟ فلعله، إذا أحسن صاحبُه التقيد ببعض القواعد القصصية، أن يقدم صيغاً محببة إلى النفس. وذلك ما نحاول البحث عنه في النماذج التالية من صيغة الأحدوثة.

* * *

5 ـ في الأحدوثة:

ليس القالب القصصي وقفاً على الحكايات التي يستمدها الكتّاب من خيالهم، والتي يهدفون من ورائها إلى الإغراب، أو إلى تحميل حوادثها دلالات معينة، بغية الإيحاء بحقيقة، أو استخراج عبرة، أو إحداث لون من ألوان المتع الفنية التي يُلتمس مثلُها لـدى هذا النـوع من الأدب... بل إنّ القصص الحقيقية، والحوادث الواقعة في حياة الناس فعلاً، أكثر بكثير من كل ما يستطيع الأدباء أن يستَنْبِطوه من التصور والتخيل. إن في حياة كل إنسان ما لا يحصى من الحوادث، والوقائع التي لو جمعت على نسق ما، ورتب ورودها وفق منهج معين، لما كان فيها لأبرع القصاصين من مزيد.

ونحن نعني «بالأحدوثة» شيئاً من هذا القبيل. فهي الواقعة التي يعرضها الكتّاب في شكل قصصي، لينقلوا إلينا تفاصيل حادث وقع وقوعاً حقيقياً في حياة الناس، وليس للخيال أي دور فيه.

والحق أن لدينا من هذا النمط من الكتابة النثرية نصوصاً عديدة، إذ من طبع الإنسان أن ينظر إلى ما يقع له من هذه الحوادث على أنها من عظيمات الأمور، أو من غرائبها التي تستحق أن تروى للناس، وأن تحكى لهم. وقد يبتغي الكاتب من وراء قَصِّها الحصول على إكبار الناس له، أو إثارة إعجابهم به، أو استدرار شفقتهم عليه... وما إلى ذلك من أمثال هذه المقاصد. ولكن الغرض، مرة أخرى، ليس هو استقصاء كل ما يرد من هذه النصوص أو غيرها، وإخضاعه للدرس والتحليل، وإنما يتمثل منهجنا، كما دأبنا عليه، في اختيار عدد من النماذج المعبرة التي تمثل مجتمعة أهم وأبرز النواحي الفنية التي نريد أن نقف عندها، وندلّ عليها.

وعلى هذا الأساس فقد اخترنا أن نتناول بالدراسة أربعة نصوص، لعلنا نوفّق، من خلالها، إلى تبين مقومات «الأحدوثة» وخصائص شكلها. وقد وضعنا لها العناوين التالية: أ) شقاء الدهر، ب) مخلاة الشعير، جـ) الفتاة الأسيرة، د) مسيرة الغرام.

أ ـ شقاء الدهر:

حديث الناس عن بؤسهم في الحياة، ومتاعبهم في هذه الدنيا أمر من الكثرة والشيوع بحيث لا يشكل في حدّ ذاته مادة ممكنة للإطراف والإغراب. وإنما تأتيه الطرافة، إن رزق نصيباً منها، من كيفية عرضه. والمتفق عليه أن القالب القصصي يستطيع أن يُحدث من أنواع التأثير، وأن يُثير من ألوان الانفعال ما قد لا يحدثه، ولا يثيره غيره من الأساليب النثرية.

ومن أجَلّ ما يستحق الدراسة من النصوص المتصلة بهذا الغرض، رائعة أبي محمد عبد الغفور[1] الذي هو من «البكّائين» المشار إليهم بالبنان في هذا العصر المؤرخ. وهي رقعة استوفت معظم ما ينبغي لهذا الأدب من المواصفات لكي يبلغ الهدف المنشود. ولكن هيّا نبدأ القول فيها من البداية:

موضوعها الرئيسي: غاية في البساطة: فقد ضُرِب مَغْرَمٌ على أُمِّهِ، مع أن أوامر الملك صريحة في إعفاء النساء منه. فهو إذن يلتمس لها أن تُعفى منه. وبدل أن يكتب رقعة عادية في هذا المعنى، يعرض علينا لوحة للبؤس والشقاء منتزعة من الواقع اليومي.

منذ البداية يحرص الكاتب على أن يشعرنا بالإذعان الكامل للقضاء، والاستسلام المطلق لما يأتي به من شقاء مرتّب، منتظِم كأنما رُبط بعجلة الفلك، فهو يدور معه كيفما دار، وهو «يتأكد ويتّصل، وتتولّد أسبابه فلا تفنى ولا تنفصل»[2].

وكما تدور عجلة الفلك، بذلك الانتظام الذي لا يعرف الخلل إليه سبيلاً،

---

(1) أبو محمد عبد الغفور: كان أبوه: أبو القاسم بن عبد الغفور صديقاً للمعتمد قبل توليه، فلما اعتلى عرش إشبيلية اتخذه وزيراً ومدبراً لأمره. ومات في شبابه. أما ابنه فلم يحظ بمنزلة أبيه، بل عاش حياة كل ما فيها شكوى من الزمان، كما تدل نصوص كثيرة من أدبه الوارد في الذخيرة. ويبدو أن حاله تحسّنت في دولة المرابطين فقد تولّى الكتابة بمراكش، وشوهد بها سنة 531. وانظر ذ: 1/2، ص: 325 وهامش المحقق بها.

(2) ذ: 1/2، ص: 334.

يدور بؤسه بألوان من العذاب. وإذا كان في الأسبوع سبعة أيام، فانظر إليه كيف يحدثنا عما يأتي به كل يوم من ألوان البلايا: «فَيَوْماً فِي سُوق فَلِيق، ويَوْماً في طَحْنِ دَقِيق، ويوماً أَقتَاتُ فيه بسخت السَّوِيق، ويوماً أقطَعُه على الرِّيق، ويوماً في شَهِيق، ويوماً بالجَامِدة، ويوماً بِالسَّلِيق»[1]، ثم يُجْمِل هذا البرنامج الذي يستغرق الأسبوع كله بقوله: «سبعةُ ألقاب، لسبعة تأكل شِلْوَ الأحقاب»[2].

ويأبى الكاتب إلاّ أن يطمئن إلى أننا فهمنا ما يريده، غاية الفهم، من أن هذا واقع كلّ أسبوع في العمر، لا يتبدل شيء فيه ولا يتغير: «تَسَعُ جَميعَ الشهر، وتجري كالروح في هذا الدهر»[3].

هذا هو المدخل الذي يضيء به الكاتب مسرح البؤس ومحيطه. فهذا هو عمل الكاتب البائس، وتلك حياته.

ثم يشرع في عرض المشهد الذي يليه، وهو يصور لنا فيه البيت الذي يأويه. فإذا بنا نرى بين جدرانه رمزاً كبيراً من رموز البؤس والتعاسة، إنها أمه المسكينة «عجوز، لنوبها المترادفة من يجوز» ومن أبرز علامات شقائها أنها لا تملك شيئاً ذا بال يصلح للأكل، بل إن إناء الأكل نفسه مكسور، فكأنه اليأس المطبق من أن يحدث ما يوفر الرزق الذي يوضع فيه: «وما في إناء رزقها المكسور، من بلالة سور»[4]. لا طعام، ولا بقية طعام. كل ما في الدار ينذر بالفقر الشامل. . . .

ولكن مأساة هذه العجوز مزدوجة: عدوّها الزمان يتكالب عليها بالنوائب، وعدوها سلطان يطالبها بتسديد الغرامة: مرّة لبناء سور، ومرة لإقامة الجسور، فيقول ابنها ضاحكاً ـ و«شر المصائب ما يضحك» ـ: لم يبق إلا أن تجند هذه

---

(1) ذ: 1/2، ص: 334.

(2) نفسه، ص: 335.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

المرأة المسكينة، على هذا القياس، للمشاركة في الحرب، والإسهام في الطعن والضرب. والغريب في الأمر أن الأمير قد أعفى النساء من هذه الضرائب، ولكن أم الكاتب، لشقائها، تُطالب بتسديدها، فيتساءل الابن حائراً «فما شأن هذه المرأة تُخَصّ بالغرامة، وتُسْتَثْنَى بهذه الحضرة من الكرامة»[1].

هذه الأحدوثة قد صيغت بشكل يبتغي منه صاحبه إثارة الاكتئاب لما يعانيه هو وأمه من نوائب الدهر التي جاءت تصرّفات قُبّاض الضرائب لتضاعف من وقعها الأليم. وهي واقعية دون ريب، على ما يكون فيها من المبالغة والتهويل المتوقعين.

ونحن لا نلمح فيها طابعاً قصصياً نامياً، ولا حتّى إرادة من الكاتب واضحة في سَوْقه، والاعتماد عليه، ولكن نمط عرض الوقائع من خلال مشاهد متنوعة، كما رأينا، هو الذي منحنا إحساساً بتنقل الحدث، وبالتالي بالسياق القصصي.

وقد برع الكاتب، من ناحية أخرى، في اختيار التعابير المثيرة للكآبة التي اختارها شفيعاً لمُلتَمَسه. وجاءت الموسيقى الرتيبة البطيئة لتمنح أجواء الكآبة ثقلاً تضيق به الأنفاس. وهذا في الفقرة التي يعدّد فيها أحزان أسبوعه. وكأن اتحاد السجعات المنتهية بالقاف، المسبوقة بمد الياء «فليق، دقيق، سويق...» هو الذي أشاع نبرات الثقل المذكور. وحتى حين خالف التقفية هذه، مرة واحدة بكلمة «الجامدة» في اليوم السادس فإن هذا القطع الصارم بحركة خقيفة، ثم العودة إلى البطء السابق، والانتهاء به، قد عمل على تنمية الإحساس بالثقل، أي بمعاناة الكاتب.

وتختص هذه الرقعة على قصرها بنبرة ختامية من السخرية اللاذعة والتهكم المرير حين يقول منكراً أن تُخَصَّ وحدها، من دون كافة النساء، بدفع الغرامة: «أَفْتَرَاهَا التي دَلَّتْ على ضَيْفِ لُوط، فتُسْعَطَ، من قاتل الظُّلم، هَذَا السُّعُوط»[2]؟.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 335.

(2) نفسه.

وهكذا دلت هذه القطعة الصغيرة على مأساة كبيرة، تمتد أبعادها إلى كل الشعب الأندلسي الذي أُرْهِق أفراده بمغارم لا تنتهي لمواجهة الأعداء المتغلبين، أو لجمع ما يشترطونه من المال على المهزومين. وقد يصف أدباء الأندلس أنواعاً أخرى من الشقاء، لا تلازم أصحابها، كما لازمت أبا محمد، بل قد تعقبها أيام من النعيم والسعادة، كما في الأحدوثة التالية التي تصور لنا الماضي البائس لوزير أضحى له شأن خطير.

ب ـ مخلاة الشعير:

يقص علينا أبو الحسن بن بسام ما وقع للوزير أبي بكر بن عمار[1] في ليلة نكراء من ماضي أيامه، في مرحلة بائسة من مراحل عمره. والمؤلف لا ينبئنا بمصدره الذي يروي عنه الأحدوثة، وإنما يقول «بلغني عنه» وهي عبارة تدلّ على ما نعهده، في كل وقت، من ولوع الناس بالنبش عن ماضي من يَلُوح في الآفاق نجمُه، ويسمو لديهم مقامه. وليس يهمنا أن تكون الحكاية قد وقعت على النحو الذي رويت لابن بسام أم لا، وإنما المهم في منهجنا هذا أنها تورد على أنها واقعية، وتقص على أنها شيء مقتطع من سياق حياة حقيقية.

تبدأ الأحدوثة بما يرسخ في نفوسنا الماضي الشقي لأبي بكر بن عمار، حتى لا يتسرب إلينا ظن ما بأن ما حدث له هو شيء طارىء، فاجأه به ظرف مُلِم، كما قد يفاجأ به أي إنسان. إنه قدر مسلط عليه، لا مهرب منه، إذ «لزّته إحدى لياليه النكرات، في أيامه المنكرات إلى انتجاع بعض أعيان شلب»[2]. وبما أن الأشياء بأضدادها تتمايز، فإن مشاهد السعادة لها في نفس الشقي وقع خاص، فقد قصد هذا الرجل المحروم، في تلك الليلة اللّيلاء أحد الأعيان من سكان مدينة شلب، وصفه ابن بسام بهذه العبارة: «أحد من طرفت عنه أعين النوب، وسعد بما كان ابن عمّار شقي به

---

(1) أبو بكر محمد بن عمار شاعر كبير، ووزير المعتمدبن عباد الشهير، ظل يرتقي في سلم المجد، بعد أن عرف الحرمان في شبابه، كما تدلّ على ذلك القصة أعلاه. قتله المعتمد في خبر طويل ثابت في ذ: 1/2، ص: 405.

(2) ذ: 1/2، ص: 369.

من الأدب»[1]، وتلك حظوظ الناس تمعن في الاختلاف، والمنطلق واحد: أبو بكر من شلب، ومنها أيضاً هذا الوجيه، وأبو بكر أديب، وكذلك هذا الرجل، ولكن ما يسبب سعادة هذا، يسبب بؤس ذاك.

ويقف الشاعر موقف الذليل المتسوّل، أمام ذلك الذي «في نعمائه يتقلب» فيتوسل إلى بعض الرزق مما لديه، بأبيات مدح ورجاء «عملها على سبيل قد تَنكَّرتْ له وتَنكَّر لها، وبِنَفْسٍ لَوْلا نَفاسَتُها لقتلها»[2].

هذه الأجزاء من الأحدوثة تشكل التمهيد الذي يجعلنا نتمثل سياق القصة، وظروف «بطلها»، ويضعنا على مشارف أحداثها المركزية. ثم ينقلنا الكاتب إلى المشهد الأول من عمله فإذا نحن نرى الشاعر قد فرغ من إنشاد قطعة شعره، و«هتك الحجاب عن وجه عذره». ونحن لا نعلم شيئاً عن الشعر الذي مدحه به، وكأنه ليس جزءاً من الأحدوثة، وإنما الأمر الهام هو ردّ الفعل الصادر عن الوجيه الممدوح الذي «يُسِرّ إلى غلامه بكلام قصير» فيخرج الغلام ثم يعود... وبماذا يعود؟، بمخلاة... شعيرا!.

وتلتفت الأحدوثة إلى الحالة النفسية للشاعر المضطر، فتصفها بهذه العبارات: «فجاشت نفس ابن عمّار جيشة أذهلته عن اسمه، وكادت تسيل عرقاً على جسمه»[3].

ما هو الموقف الوحيد أمام إهانة من هذا النوع؟ هو الرفض، بدون أدنى شك! هو ردّ هذه المخلاة من الشعير لصاحبها. ولكن الحاجة قد تكون ـ أحياناً ـ أقوى من الكرامة، والظروف أنفذ وأمضى من المبادىء. ولذلك يَقبل الجائزة الحقيرة لأنه فكر في عشاء المهر الذي يجوب به المعمور من الأرض بحثاً عن رزقه.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 369.

(2) نفسه، ص: 370.

(3) نفسه.

وتختصر الأحدوثة كل المسافات، وتُضرِب عن قص ما وقع بعد ذلك، فتضعنا رأساً أمام المشهد الجديد، وقد حدث في السياق ما يشبه «الانقلاب المسرحي» في مصطلحات النقاد المعاصرين، فإذا بالضعف يغدو قوة، وإذا بالعجز يتحول إلى قدرة، وإذا بمتسوّل الأمس، صاحب المُهَيْر، الذي يقبل بأَمْدَادٍ من الشعير جزاء عن مدحه بالشِّعر، يُطل في موكب مَهيب، وقد حف به الحشم والخدم، وسار في ركابه الوجهاء والأعيان. . . وهو الوزير الجليل الذي تأتمر البلاد بأمره، وتسير وفقاً لما يريد، لأنه شريك الملك في مملكته.

ويأبى اليوم المشرق إلا أن ينتقم من الليلة النكراء، فيذكر لنا صاحب الأحدوثة كيف سار الوزير في موكبه العظيم إلى بيت ذلك الرجل المتبرع بالشعير. وتنقلب الأحوال، وتنتقل المخلاة، هذه المرة من ابن عمار إلى الرجل، وقد ملأها له دراهم، ويأبى إلاّ أن يبيّن له أنه مع ذلك لم ينس الإهانة، فيقول له: لو كنت ملأتها لي قمحاً، لملأتها لك اليوم ذهباً! . . . .

إنه لنص رائع، لا بدّ أنَّ ابن بسام عمل فيه بكل براعة ليخرجه هذا المخرج اللطيف، وإن كانت مادته منقولة عن غيره. وهو يبدو فيه على جانب هَامّ من القدرة على تعاطي «الفنّ القصصي» وتلوينه بالمؤثرات التي تزيده تأثيراً في النفس.

ثم لقد أبدى براعة ملحوظة في بيان انقلاب الأحوال، وتغير الظروف وانتقالها من الإساءة إلى الإحسان. وقد عرف كيف يبيّن مقدار هذا التحول في هيأة الرجل وهو «يتلاشى بين الوجل والحياء، ويتمنى لو ابتغى نفقاً في الأرض أو سلّماً في السماء»[1].

ولا تخلو روح ابن بسام من ميل إلى المقابلات، وتجسيد المواقف وهو ما نسمّيه اليوم «الروح المسرحية»، وذلك حين يحرص ابن عمار على إخراج قطعة الشعر التي كان مدح بها الرجل، والمخلاة المملوءة فضة لتقابل ما كان أخذه منه من الشعير. . . .

---

(1) ذ: 1/2، ص: 370.

وفي هذه القطعة تظهر روح ابن بسام الحقيقية فهو ذلك الرجل المتديّن الورع، الذي لم يسق هذه الأحدوثة إلا لما فيها من موعظة بليغة. ولذلك نجده يختتمها بهذه الكلمات: «فسبحان من لا منازع له في خلقه، ولا اعتراض عليه في قِسْمة رزقه، له النعمة السابغة، والحجة البالغة»[1].

كان هذا عرضاً لواقع بؤس، آذن الله له بالزوال عن صاحبه، وترك مكانه لنعيم غامر، حدث بعده ما حدث، . . . ولكن شقاء الناس لا حصر لصوره، ولا بد أن الوقوع في يد الأعداء، والمكوث في أسرهم ضرب من أكثر ضروب البؤس إيلاماً للنفس، فكيف إذا كانت هذه حال فتاة؟. . . .

جـ ـ الفتاة الأسيرة:

كلّ ما في كتاب الذخيرة يوحي بأن هذه الحكاية واقعة حقيقية لأنه يذكر سندها «عن أبي محمد علي بن حزم، عن محمد بن الحسن المذحجي، المعروف بابن الكتّاني المُتَطَبِّب[2].

أما إطار هذه الأحدوثة فهو «مجلس العلجة بنت شانجه ملك البشكنس، زوج الطاغية شانجه بن غرسية بن فرذلند». ويظهر في هذه الحكاية النفس المسرحي أكثر من كل ما تقدّم لنا من هذا الضرب. فالقصة تدور في قصر الملكة حيث تومِئُ إلى إحدى الجواري المسلمات اللّواتي كان أحد أمراء المسلمين قد وهبهن إلى زوجها الملك، تقرباً منه، واستعانةً به ـ فيما نقدر ـ على بعض أعدائه من أبناء جلدته. هذا جانب من المشهد. أما الجانب الثاني منه فهو أنه كان وراء الملكة مجموعة من الفتيات المسلمات الأسيرات.

ويتحرك الحدث في القصة بأن تغني القينة صاحبة العود، أبياتاً من الشعر العربي تدور معانيها على الحنين، والشوق إلى الأحبة، والتألم لفراقهم، منها:

---

(1) ذ: 1/2، ص: 371.

(2) ابن الكتاني من المعنيين بتربية الجواري القيان وبيعهن. ترجمته وبعض أدبه فيذ: 1/3، ص: 319.

وانظر قصة شبيهة لهذه يحكيها ابن حيان في ذ: 1/3، ص: 136.

خَلِيلَيَّ مَا لِلرَّاحِ تَأْتِي كَأَنَّهَا يُخَالِطُهَا عِنْدَ الهُبُوبِ خَلُوقُ
. . .سَقى الله أرْضاً حَلَّهَا الأَغْيَدُ الذِي لِتَذْكَارِهِ بَيْنَ الضُّلوع حَرِيقُ

ويقوم هذا الشعر بدور المفجّر، وينقلنا إلى مرحلة أخرى من تطور الحدث، فإذا بواحدة من الجواري القائمات خلف الملكة تنفجر باكية، ويندفع الدمع من عينيها حتى «كأنّهما مزادتان». وتسرع بنا دواعي الالتياع لبكاء هذه الفتاة التي لا بدّ أنها وجدت في هذا الشعر شيئاً أفقدها كل قدرة على الصبر.

ويسألها الراوي عن سبب بكائها. فإذا بالجواب يأتي بهذه الكشافة العاطفية: «هذا الشعر لأبي، وسمعته فهيّج شجوي»[1].

وتمضي الأحدوثة على هذه الوتيرة من الانفعالات المتصاعدة، فيسأل الراوي حائراً: «يا أمة الله! ومن أبوك؟»[2]، وتجيب الفتاة: «سليمان بن مهران السرقسطي»[3]، ثم تضيف دون أن تكون قد سئلت عن ذلك: «ولي في هذا الإسار مدّة، ولم أسمع لأهلي بعد خبراً»[4].

والأحدوثة تنتهي عندنا هنا، وإن كان لها ذيل عند صاحب «الذخيرة»، هو من قبيل الثائر البالغ الذي ما زال له صدى في نفوسنا اليوم، بعد القرون الطويلة الماضية عليه، فكيف كان لهب وقعه في تلك الأيام. فإن ابن بسام يضيف مستغرباً: «لم يُخْبِرْ (ابن الكتاني) أَنَّه امتعض لِفَكِّ أَسْر تلك الجارية هنالك، . . . وكان تركه لها في الأسر، مع ما أطلعته عليه من الأمر، مما يوقد الضلوع، ويسكب الدموع»[5].

أجل، هذه الأحدوثة شديدة التأثير في النفس، لأن موضوعها يوحي

(1) ذ: 1/3، ص: 313.
(2) نفسه.
(3) أبو الربيع سليمان بن مهران تحدث عنه ابن بسام باختصار، وقال إنه من شعراء الثغر وذلك في ذ: 1/3، ص: 317.
(4) نفسه، ص: 319.
(5) نفسه.

بالمشاركة العاطفية في مصاب هذه الفتاة، والاستجابة الوجدانية لمقاسمتها ما تعانيه من ذل الإسار، وعذاب الفرقة، وألم الحنين. وهي على قلة ما فيها من الفنّ المصنوع، وانعدام الحركة القصصية الحرّة فيها، قد حققت هذا المبلغ من التأثير. فالشحنة الانفعالية تتأتّى من سياقها بالذات. ولا بد أن الظروف التاريخية المرتبطة بأوضاع الأندلس قد أكسبت هذا الأسر أبعاداً تمتد إلى واقع الأمة بأسرها، فكأن الشعب الأندلسي كله هو الأسير. ونحن لا نكاد نعثر في الأحدوثة على شيء من الخصائص الفنية يكون مسؤولاً عن هذا الأثر البالغ الذي تتركه في النفس، غير أبيات الشعر التي تغدو في نظر القارىء وكأنها قيلت خصّيصاً لتكون لسان حال الفتاة الأسيرة. ومن الواضح أن الذي أسبغ على هذا الشعر وظيفته «التفجيرية» كما أسلفنا، هو أنه من نظم والد الفتاة، فهي قد لاقت فيه أباها، لقاء الإثارة، لا لقاء العزاء.

إن مُصاب هذا، ربما أنسى مُصاب ذاك. وربما وجد الباكي الحزين في دموع غيره ما يبعثه على التجلد، واستصغار همه مقابل ما يلقاه الآخرون من عنت في هذه الدنيا. فهل يكون هذا رأي ابن زيدون، لو أنه يقدر له أن يطلع على محنة بنت أبي الربيع بن مهران؟ وهل كان يجد في قصتها ما ينسيه قصته مع ولّادة؟ لا ندري شيئاً من كل ذلك، ولكن الذي ندريه أنه كان يبدي الكثير من الشقاء والبؤس فيما يقصه علينا من سيرة حبّه لها.

د ـ مسيرة الغرام:

حبّ ابن زيدون لولادة، حديث مشهور عند الذين اقتربوا من الأدب الأندلسي دراسة، أو حتى بمجرد المطالعة والقراءة. ونحن نعرف أكثر ما نعرفه من حديثه عنها في تلك القصائد التي كان يضمنها طوراً عواطفه المتأججة نحو هذه التي سلبته عقله، وارتهنت قلبه، وطوراً نقمته على غريمه وخصيمه: ابن عبدوس. ولكن الذي بدا جديداً علينا أن نلقى ابن زيدون يتحدث عن حبّه هذا الحديث النثري[1] في نص مكتمل الشروط الفنية القصصية، من حيث إحكام

(1) ممن شك في هذا النص، ورآه لا يشبه لا كلام ابن بسام، ولا كلام ابن زيدون محقق =

السرد، واحترام التدرج المرحلي، وسوق القارىء بحافزِ شيءٍ من التشويق، والترغيب في معرفة المزيد من تفاصيل ما يروى له.

يبدأ النص كما تبدأ كل قصة. غير أن الأفعال ترد مسندة إلى ضمير المتكلم مما يضفي على الأحدوثة جلباب الواقعية المحض: «كُنْتُ في أيام الشباب، وغمرة التصاب، هائما بغادة، تدعى ولادة...»[1] ثم يذكر كيف كانت الظروف التي قادته إلى لقائها أوّل مرة. وهذه هي مرحلة التبادل العاطفي، وضرب المواعيد.

وفي المرحلة الثانية يكون اللقاء الذي يتحقق في مكان كلٌّ ما فيه ينم عن السعادة والحبور: فالطبيعة نفسها قد أقامت فيه عرسا: «رَوْضٌ مدبَّج، وَظِلٌّ سَجْسَجْ، قامت رايات أشجاره، وفاضت سلاسل أنهاره...»[2].

في هذا الروض، يقضي المتحابان ليلتهما يتناجيان، ويتساقيان كؤوس الخمر، وأَكْوَاب الغرام.

ويتقدم الزمان، ويسايره الحدث، فحين يأتي الصباح يودعها وينشد من شعره ما يعبر لها فيه عن تعلقه بها، وقلة صبره على فراقها.

ثم يأخذنا النص إلى مرحلة ثالثة، أو مشهد ثالث، وهو الذي نرى فيه اللقاء لا يتم في الروض، ولكن في مجلس ولادة، مما يدلّ على أن العلاقة بينهما قد رسخت واطمأنت. وفي هذا المجلس تُزرع بذور الشقاء، فإن الشاعر يسعد في أول الأمر بما فيه من غناء ويبلغ به الطرب أن يستعيد مقطعاً من الأُغْنِيَة التي كانت جارية ولادة تؤدّي ألحانها. فإذا بالمسرة تنقلب إلى حيرة، وإذا بالسعد يتحوّل إلى نحس: فقد باتا متخاصمين، لأن ولادة غارت من التفات ابن زيدون إلى جاريتها، واستحسانه لغنائها، فحسبته قد أحبها واستبدلها بها.

= كتاب الذخيرة: إحسان عباس. راجع ذ: 1/1، ص: 430.

(1) ذ: 1/1، ص: 430.

(2) نفسه.

وتُودِّعه بأبيات شعر فيها توبيخ له على ذلك الالتفات، ثم تكون النهاية المحتومة: فراق لا تلاقيَ بعده...

والحق أننا نشارك محقق كتاب الذخيرة رأيه حين يقول إن هذا النص «مَصُوغ في قالب مقامة»[1] بل إنه مقامة فيها من مقومات هذا الفن، واكتمال عناصره، ما لم نجده في أكثرية النصوص التي وردت بهذه الصفة في كتاب «الذخيرة»، مما كنّا أشرنا إليه في مكانه. وقد ازدان النص بوصف الطبيعة، ورصّع بالأشعار، واستُعملت فيه الأسجاع اللطيفة... فكان بحق أقرب ما يكون من المقامة.

ويبقى السؤال: لمن هو النص؟ فإذا كان من المستبعد أن يكون لابن زيدون، لأننا لا نعرف له جنوحاً إلى النثر القصصي، فإننا قد نميل إلى اعتباره واحداً من نصوص الكتب الكثيرة التي كانت تؤلف للملوك لتسليتهم، وإتحافهم بالملح والنّوادر[2]. لعلّ هذا النص يدلّ أيضاً على أن غرام ابن زيدون وولادة قد بدأ يتحول إلى أسطورة تسر السامعين تفاصيلها، لمنزلة الشاعر وصاحبته، ومكانتهما في الحياة الاجتماعية والأدبية.

وأيا ما تكون حقيقة هذه الأحدوثة، فإنها شاهد على ما ذهبنا إليه من أن طائفة من الأدباء قد وجدت في الوقائع الحية، والحوادث التي لا يتطرق الشك إلى حقيقتها، مادة صالحة لصياغتها صياغة أدبية تحقق المتعة الفنية، وتفيد في ضرب المثل واستفادة العبرة. وقد رأينا عدداً من نماذج هذه الصياغة، وبيّنا أنها إجمالاً بسيطة، لا حظّ لها من السرد القصصي الأخّاذ، ولكنها مع ذلك لا تعدم

(1) ذ: 1/1، ص: 430. هامش الصفحة نفسها.

(2) الكتب المؤلفة من هذا النوع لتسلية الملوك كثيرة، وما ورد ذكره في كتاب الذخيرة بالذات، كتاب «الإغراب في رقائق الآداب» وقد رفعه ابن فتوح إلى المأمون بن ذي النون، وكتاب آخره سماه «بستان الملوك» رفعه إلى ابن جهور صاحب قرطبة، وكتاب آخر لا نعلم إلى من رفعه، عنوانه: «الإشارة إلى معرفة الرجال والعبارة». انظر ذ: 2/1، ص: 770. هذا لكاتب واحد!...

قدراً بسيطاً منه يحقق التشويق الضروري، ويترك في النفس أثراً بالغاً، ويُتيحُ الاستجابة الوجدانية، والمشاركة العاطفية اللتين هما من الأهداف التي يتوخاها كتّاب هذا النمط من الرّقاع.

وإذا كانت هذه النصوص تتوسل إلى بلوغ هذه الأهداف بالأوصاف المحزنة، وإشاعة أجواء الكآبة في موصوفاتها، فإن هناك أنوعاً أخرى من النصوص، ذات الطابع القصصي، تقف على طرف مناقض لها، وتروم بلوغ غاية معاكسة لتلك وهي: الإضحاك، وإشاعة جوّ المرح والتفكّه، وهي تنتمي إلى نوع سميناه: الدعابة.

6 ـ في الدّعابة:

«الدّعابة» صنو «الأحدوثة» لأنهما كلاهما تَغْرِفَان من الواقع، وتستمدان منه مكوناتهما. وهما لا تزيدان في الواقع أو تنقصان منه، وإنما تبلغ كلّ منهما هدفها بإخراجه المخرج الملائم لذلك، وتأويله بما يتماشى معه. والاختلاف الجوهري بينهما هو أن الأحدوثة تعرض ما تعرض بقصد تحقيق التأثير الذي لا يخلو من عناصر الحزن والكآبة لتأكيد العبرة والموعظة، بينما تختصُ الدعابة في الإضحاك والممازحة، سواء كان ذلك للترويح عن النفس، أو للنيل من الخصوم بالسخرية والاحتقار. وسندرس فيما يلي مجموعة مختارة من نصوص هذا الضرب وذاك، وهي كما يلي: أ) رسول غريب، ب) من مُنَجِّم إلى طبيب، جـ) رد الطبيب على المنجم، د) في مختبر الكيمياء.

أ ـ رسول غريب الهيأة

من أقدم أنواع الدعابات، وأسبقها إلى أذهان طلاب هذا النوع من الأدب المَرِح: تلك التي تقوم على أساس الوصف المضحك لخلقة الإنسان وما يتخذه من الهيآت، وما يصدر عنه من التصرفات. وقد وجدنا من أبرز نصوص هذا الضرب، الرقعة التي كتبها الأديب أبو جعفر ابن عباس[1] إلى صديقه الأديب أبي

---

(1) أبو جعفر بن عباس: سبقت الإشارة إليه أكثر من مرة. وانظر ذ: 2/1، ص: 653. وعن ظروف موته وموت أميره زهير الفتي صاحب المرية، ص: 656 منه.

المغيرة بن جزم[1]، يصف له فيها رسوله الذي قام بتبليغه الرسالة التي كان وجهها إليه.

وأول وسيلة يستخدمها ابن عباس لإضحاك صديقه هي بيان ما في خلقه ذلك الرسول من صفات مستغربة فهو: «طويل القامة صَقِل الهامة، بعينيه ليانة، وعلى أسنانه طُرامة[2].

ونرى أن الوصف الجسدي يسلمنا مباشرة إلى وصف اللباس الذي كثيراً ما يكون عوناً ذا أهمية بالغة في رسم الصورة المضحكة التي يريد المُنْشِئُ أن يجمع ملامحها. وهكذا يأتي نعت ما في بعض ملابسه من القذارة امتداداً لتلك الطرامة التي لوحظت في أسنانه. ولعلّ أحد مظاهر البراعة في هذا الوصف عند ابن عباس أنه يمزج الوصف الجسدي، بغيره من الأوصاف المتصلة بملبس الرسول، وسلوكه، ونطقه ومشيته... فإذا بكل ذلك يعطي صورة مضطربة الملامح، مشوشة الترتيب، ولكنها تعبر غاية التعبير عن هذا الشكل البشري الغامض الذي لا يكاد يوجد فيه شيء سويّ. ولنستمع إلى الكاتب وهو يرسم بالألفاظ هذه الصورة البشعة.

«طويل القامة، صَقِل الهامة، بعينية لِيانَة، وعلى أسنانه طُرامة. وفي شَاشِيَّته وضارة، وفي منطقه لُكنة صعبة، وعلى أنفه عقدة كالكبّة، وفي أطواقه سعة،... وفي مشيته تَفَحُّجٌ قبيح كأنه عائم في يَبَس...»[3].

إن إرادة الإضحاك خطة ثابتة للكاتب لا يخفيها بل نراه يبحث عن الصور التي تحقق له ذلك، فإن لم يتحقق له بصفة تلقائية من خلالها، عكف على جمع الإيحاءات التي تساعدنا عليه بما تثيره فينا من مشاعر التعجب والاستغراب. وهكذا يصف لنا ما عليه من ملبس بأنه «غفارة شفافة، شبكية السّيدارة» ثم يتبع

(1) أبو المغيرة بن حزم: سبق الحديث عنه أيضاً أكثر من مرة. وانظر ذ: 1/1، ص: 132.
(2) ذ: 2/1، ص: 645.
(3) نفسه.

هذه النعوت بقوله: «وأظن العمالقة غزلت صوفها زمن الفطحل، والأكاسرة تولت صباغها عام الصّفر، كأنها الطيلسان الحربي، أو التُّبان السُّعدي»[1].

وليست هذه الأوصاف إلا مدخلاً للدعابة، تعرف ببطلها، وتصفه لنا، وتقرب صورته من أذهاننا، وتُعِدّنا إعْداداً حسناً لتقبل الضحك. إن السرد قصصي، ولا بد من تحرك ما للحدث، وتطور في السرد ليستحق صبغته القصصية. ففي المشهد الثاني يسير الكاتب إلى هذا الرسول الذي يحمل إليه كتاباً من بعض أصدقائه، فإذا بجمع من الناس يحيط به، وإذا بالقوم يلتفّون عليه، وكأنما كان الكل يبتغون فُرجة على هذا الرجل ذي الهيأة المستغربة.

وحين يأخذ منه الكِتَاب، ويَفُضُّه، يجد فيه من المعلومات الخاصة به ما يساعده على المضي في التندر به، والسعي إلى الإضحاك من أحواله. فهو يكتشف من لقبه ونسبه أنه ـ «لا محالة، عبري المُنْتَمَى».

ويوحي هذا الانتماء بمشهد ثالث، لا صلة له بالواقع، وإنما يجريه الكاتب في الخيال حين يعكف على نوع من الإخراج «المسرحي» يظهر به ذلك الرسول في هيأة معدلة بما يكسوه من الثياب، وما يجعل على عاتقه أو في يده من الأدوات والالآت. وهو يعبر عن كل ذلك بقوله: «لقد هَمَمْتُ أن أوفي الشطارة حقها. . . فأجعل في يده عكاز قصبة خضراء، وفي رأسه قلنسوة بيضاء، وأضع على عاتقه خرجاً بنخالة، وأقيم من نفسي ومن حضر عرافة وآلة، وآخد به من طرق بني مردخاي على قارعة المحجة بين الناس، وأُقَلِّدَه سَيفَ الباجي أبي القاسم، فإنه صفيحة مقشرة لا غرار لها ولا ظبة. . .»[2].

ويمضي صاحب الدعابة في تحريك بطله على هذا النحو، انطلاقاً من تخيل ما كان يمكن أن يفعله به، وأن يَفعل معه. . . لولا أنه عصى نفسه، وألزمها حدود الوقار.

---

(1) ذ: 2/1، ص: 646.

(2) نفسه.

وفي آخر الرقعة ما يفيد بأن الكاتب علم حقيقة هذا الرسول فخجل من تصرفه معه حتى قال: «فَلَفَفْتُ رأسي حياء منه، وتمنيت أن تُضْمِرَنـي البلاد عنه...»[1].

وهكذا تنتهي هذه المداعبة التي بناها صاحبها على المفارقات التي كان يعمل على تنميتها في هيأة الرسول وسلوكه ولباسه. ولعلنا لاحظنا أنه لم تصدر عنه أبداً لا كلمة ولا إشارة، لأن هذا الضرب من الحديث لا يعنيه ذلك، وإنما هو يعتمد على المظهر الخارجي، فكأنه رسم «كاريكاتوري» يتعاطاه الأديب بواسطة الكلمات، ينفخ في العيوب الجسدية حتى يبرزها، ويسلط الأضواء على كل ما يسمح بالتشديد على غرابة الهيأة، وتقوية العناصر التي تبعث على الحيرة والاستغراب[2].

والقطعة عذبة اللغة، سهلة الصياغة، سلسة الأَنْغَام، قليلة الأَسجاع، تنصرف عناية صاحبها إلى الأوصاف الدقيقة، والبحث عن النعوت المميزة لهذا المخلوق الذي أراده غريباً في كل شيء.

بيد أننا لا نجد الكاتب يجمع أوصافه لسخرية من عاهة ما كما هو الشأن في بعض الأنواع الأخرى من الدعابة ومثلما نرى ذلك مثلا عند أبي الفضل بن حسداي في المداعبة التي أقامها بين منجم وطبيب.

ب ـ من منجم إلى طبيب:

لقد علم الأديب أبو الفضل بن حسداي أنه يوجد بمدينة لاردة منجم يلقب «بالعافية» وقد أصيبت إحدى عينيه، وطبيب بها يلقب بـ «البُرْذُقُونِ» وقد أصيبت إحدى خُصيَيه، فما كان أسرعه إلى أن يتخذ من هاتين العاهتين مادة لدعابة يتبادلها المصابان: المنجم والطبيب. ونحن لا ندري إنْ كان لأبي الفضل اتصال

---

(1) ذ: 1/2، ص: 647.

(2) وقد حققت هذه الرقعة غرضها لدى أبي المغيرة بن حزم، الذي وجهت إليه، انظر ذ: 2/1، ص: 643.

بهذين المذكورين، أم أنه ترامى إليه خبرهما فاستطرفه، فأحدث بينهما هذه المراسلة الشيّقة. والذي لا شك فيه أن لأبي الفضل بن حسداي اشتغالاً «بالتّعاليم» كما يقول صاحب الذخيرة[1] وعناية بعلوم الأوائل، مما لا يبعد معه أن يكون له اتصال بهذين الرجلين.

يبدأ الكاتب بتدبيج رسالة على لسان المنجم يشكو فيها إلى الطبيب مُصَابَه في عينه، فيقول: «وقد جرعتني أحداث الدهر غصصاً، وعدت مثلوما مُنتقَصاً: مشوهاً بعد اقتبال الجمال، مؤنس اليمن موحش الشمال، كأني شق في قفر، أو حوت موسى في بحر»[2].

ويبدو الرجل شديد الحساسية من أثر هذا المصاب. فهو يشكو ما نسميه بلغتنا الحديثة «عقدة نفسية» فلذلك يستر عينه بخمار أسود، ويزعم للناس أنه إنما أصيب بالرّمد. . . ومع ذلك لا يعدم سبباً للإضحاك من نفسه، فإذا سقط له ذلك الخمار، أسرع إلى تناوله وهو ينشد قول الشاعر:

سَقَطَ النَّصِيفُ، ولَمْ تُرِدْ إسْقَاطَهُ فَتَنَاوَلَتْهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ

على أن الذي يبدو أقدر على تسليته من أي شيء آخر إنما هو ما رواه صديق له من خبر طبيب اسْمُه «البُرْذُقُون». فقد جمعهما الحمّام في وقت ما، فاختلس الصديق نظرة من هذا الطبيب فلمح انتفاخ إحدى خصييه حتى صارت «في قدر الدلاّعة العظيمة»[3]. ومن هنا تسلك الدعابة طريقاً آخر إذ تصبح عاهة هذا الطبيب هي مادة الإضحاك. وأول ما يبدو من ذلك: البحث عن فضائل هذا الانتفاخ، ومحاولة إقناع صاحبه ـ وهو الطبيب المداوي، عادة، لعاهات الآخرين ـ بفوائده ومزاياه. وأي شيء أقدر على إقناعه من الاحتجاج بأهل الفلسفة الذين هم أصحاب الحكمة وذوو النظر السديد. ولذلك يروي له قول أحدهم: «إن البيضتين كالمعلاقتين تعدلان الجسم، وتسوسان البدن. . . وإذا

---

(1) ورد ذلك في تعريفه به في ذ: 1/3، ص: 453.

(2) ذ: 1/3، ص: 475.

(3) ذ: 1/3، ص: 476.

عظمت الواحدة، بانت الخصلة الزائدة»[1]. وهو في أثناء ذلك يصطنع لهجة الجاد، فيدعو له بقوله «أنماهما الله» لتأكيد ما ذهب إليه من فائدة انتفاخ الواحدة، فلم لا يرجو له أن تلحق الأخرى بها؟..

ثم يتخيل المنجم للطبيب مواقف حرجة مع عرسه، حين يتمثلها وهي تنشده أشعاراً يسب بها من أصيب بمثل عاهته، ولكنه يجد له المخرج الفسيح، ويدله على الحجج التي تجعله المطلوب المحبوب لدى أجمل النساء...[2]

ثم يعود إلى التفكير في عينه المصابة، فيبدي نوعاً من الغبطة لعاهة صاحبه، ويتمنّي لو أن الأيام كانت أعطته بالزيادة ما منعته بالنقص، فيكون له بدل العور بصرٌ نافذ قوي، يستغني به عن «الأسطرلاب الكُرِّي، والكرة ذات الكرسي». وهو تمنٍّ فيه مغالطة كبيرة يبني عليها الكاتب الممازحة. فالقياس عنده يقف عند طابع المرض، فقد جاءت صورته بالزيادة عند الطبيب، فلذلك يتمني لو أنه أصيب هو بالزيادة في بصره، لا بالنقص!

ويعود إلى عاهة صاحبه، فيلح من جديد على مزاياها. من ذلك مثلا قوله: «إذا عظم جرمها، تضاعفت في التوليد قوتها، وتزايدت مادتها»[3].

ويلجأ إلى أقوال الجاحظ في كتاب الحيوان يستمد منها الحجج على بعض خصائص الحيوانات التي لها قدرة الإحبال من بعيد، إذ تلقح الإناث بواسطة الريح. فيقول له إنّ عاهتك تجعل لك هذه القوة التوليدية ولذلك يوصيه بقوله: «فاسحَبْ أَذْيَالَك فاخراً، فقد تقدمت أولاً وآخراً، فلك من جهة الإنسانية سبقك في الفضائل، وحلاوة الشمائل...» الخ[4].

ومن جهة أخرى فإن النص يهمل السياق القصصي الذي بدأ فيه، ثم

---

(1) ذ: 1/3، ص: 476.

(2) نفسه، ص: 477.

(3) نفسه، ص: 478.

(4) نفسه، ص: 479.

يستحيل مرافعة مؤثرة، يبدي فيها صاحبها مهارة، تستثير الإعجاب، في إيجاد كل نلك المزايا لِعِلَّةٍ شنعاء جعلت صاحبها الـطبيب المسكين يمشي مشية الحجل. بل إنّ هذه المشية تضحي أيضاً سبيلاً للتفكه باعتبارها إحدى المزايا الدّالة على الفضائل، وذلك من حيث أن الذين أرادوا محاكاة الحجل في مشيه، قد خابوا جميعاً: فلا هم أصابوا في التقليد ولا هم احتفظوا بمشيتهم القديمة، أما الطبيب فقد نجح وحقق هذا السبق على الحيوان ـ الذي أطلقت فيه هذه الأمثال ـ بَلْهَ الإنسان الذي لا يمكن أن يُنتظر منه فَوزٌ ما في هذا المضمار.

ويأبي أبو الفضل بن حسداي أن يوقف هذه الممازحة اللطيفة عند هذا الحدّ، لأنه، ربما، رآها لا تكتمل إلا إذا أتاح لقرائه أن يتمتعوا بالاطلاع على ما يمكن أن يردّ به الطبيب على المنجم الأعور.

جـ ـ رد الطبيب على المنجم الأعور:

يتصور الكاتب أن الطبيب «البُرْذُقُون» قد ردّ برقعة على رسالة المنجم المتقدمة، فيكتبها على لسانه.

تبدأ هذه الرقعة بتأنيب يوجهه الطبيب إلى المنجم لأنه «نعى بَصَره وشكا عَوَرَه «لكنّه أثنى على شرج الطبيب، ولم يحفل بعَرَجِه[1].

وهو يستعير منه طريقته الجدلية، فيحاول أن يقنعه بأن العور كمال، وإن بدا في صورة النقص. ومما قاله له: «فقد حبيت باجتماع نور البصر وكان متفرقاً، واتحاده وكان مبدداً»[2]. ولما كان المخاطب منجماً. فإن الطبيب يعتمد في محاجته على الكواكب والأقمار، كأن يقول له: «كالحال في القمر يطلع في لياليه البيض، ساطع السّناء باهر الوميض... فلو جمعت الكواكب منتظمة في القَدْر، لكانت أضعاف البَدْر»[3].

(1) ذ: 1/3، ص: 481.
(2) نفسه، ص: 482.
(3) نفسه.

وخلاصة هذه المحاجة الطويلة، بناء على نفس أساليب المغالطة، والقياس الفاسد التي كان قد استعملها معه، هي أن بصره «الآن بحمد الله أجمع نوراً، وأضوأ شعاعاً، وأنفذ نظراً، وأبعد اطّلاعاً»[1].

وكما كان المنجم يتمثل بالشعر لإقناعه بجمال عاهته، فإن الطبيب يزيّن له العور بمثل ذلك. ومن أمثلته ما يُدهِش المرء لما فيه من طاقة في استخدام القياس الفاسد لإحكام المغالطة، كقوله:

شَمسُ الضحى يُعْشي العيونَ ضِياؤُها ... إلاَّ إذَا نُظِرتْ بعَيْن واحِدَهْ
نُقصانُ جَارحةٍ أعانتْ أخْتَهَا ... فكأنما قَوِيَتْ بعَيْنٍ زَائِدَهْ[2]

وبعد أن يطمئن إلى أنه بلغ من إقناعه ما يريد يلتمس طريقاً آخر للمزح والإضحاك، وهي محاولة بعث الغرور فيه بجماله وحسنه المُتَأَتِّيَيْن من هذا العور بالذات. وتلعب المفارقات بين واقعه، وأمثلة جمال العيون التاريخية دوراً حاسماً في تحقيق هذا التقابل والتضاد اللَّذَيْن يريد أن يحقق الموقف الفكاهي من خلالهما. وفي مثل ذلك قوله: «والعقاب الكاسر، والنسر الطائر، وابن الماء المحلق بالإضافة إليك خفافيش... وقد أزريت بزرقاء اليمامة، وما يبعد أن تحسب في لحظة ألف حمامة...»[3].

ومن نماذج هذا الإضحاك بواسطة التهكم: الإيحَاء بأن الأعور يستطيع أن يرى ما لا يُرى أبداً، لأنه مستحيل. والطرافة في كل ذلك أن الأمثلة المذكورة مأخوذة من الميدان الفلكي الذي هو مجال عمل هذا المنجم، فهو قد يستطيع أن يبشر «بهلال العيد بعد الاجتماع بساعتين، وبُعْدِهِ عن الشمس بدرجتين»[4]. وَلِمَا أُوتيَ من هذه الخصلة التي تجعله مضرب المثَلَ في سداد الرؤية، ونفاذ البصر، فإن أهل الثغور يبجلونه ويعظّمونه لأنهم وجدوا فيه «رابِئَة تنذرهم بالخيل

---

(1) ذ: 1/3، ص: 482.
(2) و (3): نفسه.
(4) نفسه، ص: 483.

على بعد مراحل ومسافة أيام»[1].

هذا توسيع ثانوي لفضائل العور الذي منحه قدرةً على الرؤية خارقةً للعادة، وهو توسيع يمضي في دوائر بعضها ينشأ عن بعض، فإذا بصاحب العاهة يغدو كاهناً يستطيع أن يتنبأ بالغيب. ولمّا اجتمع له العَوَر والتكهن بالمستقبل لم يبق إلا أن يعتبره بعض الناس هو الدَّجَّال نفسه. فإن قيل: أين الدابة التي يقال إنها تظهر معه؟ فإن الجواب عند الطبيب الذي يكتب أبو الفضل على لسانه هو: «إنك كنت الدابة ثم صرت بالعور دجالاً»[2] وهذا هو أوج التصوير المضحك، لأنه يقوم على المسخ: فقد كان قبل دابّة، ثم صار بالعور دجالاً، وهكذا يظهر هو نفسه مرّة في طور الدابة، ومرة في طور الدجال، وكل منهما دليل على صحة الآخر...

وبعد تشبيهات أخرى بصور المجموعات الفلكية، وأشكال الكواكب فيها، ينتهي النص بدعاء يناسب صورة «الحوت» وهو من مصطلحات الكواكب فيرجو له الله أن يلقيه «في قرار اليم العظيم».

هذه هي المداعبة التي أجراها ابن حسداي هذا المجرى، وتكلف لها هذه المشقة من إصدار الرقعة الأولى، واصطناع الجواب لها. ونحن لا نعرف، للأسف، السياق الذي وردت فيه الرقعتان ولا يبعد أن يكون من قبيل السخرية ببعض أهل الطب والتنجيم، أو هو للممازحة والتفكه، لأنه كما رأينا، له بعض المشاركة في هذه العلوم القديمة، وله إلمام بها، وسَعْيٌ إلى تحصيلها.

ونحن إذا كنا نطمع في أن نقرأ كلام ابن حسداي، لنضحك ضحكاً صراحاً، فإننا سنصاب بخيبة مؤكدة، لأننا لسنا هنا أمام هذا الضـرب من الإضحاك. وما كان الكاتب يقصد إليه. ولا نظن أنه مما يمكن أن نظفر به في أي نص مما نسبناه إلى الدعابة في هذا البحث. وإنما هو ابتسام أو «ضحك

(1) ذ: 1/3، ص: 483.

(2) نفسه، ص: 484.

ذهني» إن جاز لنا هذا التعبير. فنحن نفهم ما يريد أن يتحفنا به الكاتب، ونجد فيه متعة الدعابة، ونستجيب لما فيه من ظرف وطرافة. وقد تبلغ مسايرتنا للكاتب أقصاها فنبتسم، ولا نزيد على ذلك.

وفي النصين تظهر براعة الأديب، وثقافته العلمية، واطلاعه على مصطلحات الفلك والطب، وحسن استخدامه لها والتصرف فيها.

أما السياق القصصي فكثيراً ما يغفله إغفالاً تاماً، ولا سيما في رد الطبيب على المنجم، فإن الرقعة تغدو نوعاً من المخاطبة التقليدية، لا أثر فيها لحدث ينمو ويتطور، باستثناء المجادلة التي تمر بمراحل واضحة تختلف فيها وسائل الإقناع، ولكنها تلتقي ـ غالباً ـ عند هدف واحد.

ولعلنا لاحظنا أن النصوص التي استعرضناها إلى حد الآن تدور كلها على فكرة الإضحاك البريئة من الضغينة والحقد. ولكن من الكتاب من استخدم الدعابة أسلوباً للإضحاك بواسطة السخرية والاستهزاء اللذين يصدران عن عواطف الحقد والكراهية. وحينئذ تأتي كأنها ضرب من ضروب الهجاء. ويبدو أن «دعابة» أبي عامر بن شهيد التي تحدث فيها عن خالد بن يزيد الكيميائي، هي من هذا الطراز.

د ـ في المختبر الكيميائي:

هذا نص لابن شهيد مقتطع من رقعة طويلة، تتناول في جملة ما تتناول، الحديث عن خالد بن يزيد الكيميائي الذي كان صديقاً له، قبل الفتنة، في أيام دولة بني عامر، وهو يقول عنه: «وكنا كثيراً ما نتدارس ضروب العلم، من أدب، وخبر، وفقه، وطب، وصنعة، وحكمة»[1] وهو يقص ما كان وقع له فيبدأ هذه البداية القصصية «وقصدته يوماً. . . لأستريح إليه، وألقي من شيئي عليه، فألفيته قد خلا بَابُه، وغاب بَوَّابُه»[2] وليس هذا المكان الذي يقصده الكاتب إلا

(1) ذ: 1/1، ص: 220.

(2) نفسه، ص: 221.

مختبراً كيميائيّاً، يُجري فيه خالد بن يزيد تجاربه.

ولكن، ما إنْ يَخْطُ بضع خطوات حتى يَتَلَقَّاهُ صبيّ، تلقي المتلهف عليه، ويقول له: قد «طال انتظارنا لك». ويقوده عبر بيوت ذلك المحل، وممراته، فإذا به يصل في النهاية إلى «دار ذات أجوان، قد غشيها دخان، كقطع العنان، تعبق منها صنان، من زرنيخ، وكبريت، وزنجفور، وأنزروت»[1].

ويتذكر بهذا المشهد ما وصفه القرآن من أحوال ذلك اليوم العصيب في قوله تعالى: ﴿يوم تأتي السّماء بدخان مبين يغشى الناس، هذا عذاب أليم﴾[2].

وتحدث هذه الأجواء فزعاً شديداً في نفس ابن شهيد حتى ليهم بالفرار، ولكنه يجد نفسه، فجأة، وقد أفضى به المسير إلى مكان توجد به: «أكداس جمر، وآلات تبر، وأشخاص سود وصفر» ثم يصل إلى بيت فيه «عدة أشباح، كأنها قُبَّاضُ الأرواح: غَرَابِيب، بأَيْدِيهم كَلاَلِيب، رَزَادِق، قد تَقَلَّدَتْ مَطَارِق، فلما رأوني صاحوا: فَضَحَكُم الوَاغِل، فامْحَقُوهُ مِنْ عَاجِل»[3].

وتهم هذه المخلوقات، التي وصفها هذا الوصف الشنيع، بقتله، ولكن الوضع ينقلب لصالحه حين تسأله: من أنت؟ فيجيب إجابة فيها غموض أهل السحر والكهنوت، إذ يقول: أنا «من أخذ الطلق فسحقه بالمدق، وشق بيد الذكاء، عن زهرة الأشياء، فبشـر الآباء بالأبناء...»[4].

وتسحر تلك الأشباح بهذه الكلمات، وينقلب كيدها إلى مودة، فإذا بها تعتذر إلى ابن شهيد بقولها: «كدت والله أن تلتهم، وتكون السواد المخترم»[5] وكان الكاتب قد وفق إلى معرفة كلمة السرّ التي لولاها لغدا فريسة ممزقة ويسأل

(1) ذ: 1/1، ص: 221.

(2) نفسه. سورة الدخان: 10 و 11.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

عن أبي عبد الله (خالد بن يزيد) الكيمائي فيخبره القوم هنالك بأنه «انفرد يُرَقِّق ماء بيض، ويصفق دم حيض، وغرضه استخراج دهن الحجر الكريم. . .»[1].

ويحتال الكاتب ليخرج من هذا المحل الغريب، فتطير رجلاه ليبتعد عنه، وهو يقول: «قد حقن الله دمي بعطفه، واستنقذني من يـدي مَنِيَّتي بلُطْفِهِ»[2] وتنتهي القطعة بإشارة ابن شهيد إلى أن حقد أبي عبد الله عليه إنما هو لما راج من حديث هذا الأمر بين الناس، مع أنَّه لم يخبر به إلا جماعة من المقربين استكتمهم هذا السرّ فلم يكتموه.

ليست براعة ابن شهيد بجديدة علينا، في إنشاء مثل هذا الأدب التَّخيُّلي. فحسبنا من ذلك ما نعرفه من مهارة تجلت لنا في «رسالة التوابع والزوابع» التي كنا بدأنا هذا الفصل من دراستنا، بالحديث عنها.

والنص ذو طابع هجائي، لا شك في ذلك، ولكنه نوع منه، لا يعتمد على سرد النقائص، وثلب الفضائل. . . وإنما يروم السخرية من الرجل وفعله وإظهار حقارة ما يأتي من الأعمال، بإخراجها مخرجاً يشينها، ويؤدي إلى التندر والاستهزاء بصاحبها، وكل ذلك في سياق إضحاك الناس من أفعاله، وإن كانت خطيرة العواقب. وقديماً أُثِر عن بعض خبراء الهجاء في الأدب العربي أنه قال: «إذا هجوت فأضحك»[3].

والحق أن ابن شهيد نسيج وحده في الفنّ القصصي، واستخدام التصوير الساخر في هذا العصر. وقد أجاد كل الإجادة في نقلنا معه إلى ممرات هذا المختبر الذي تتصاعد فيه الأبخرة، وتقف على جنبات ممراته: زبانية لا يهمهم، كما شاء أن يظهرهم لنا، إلا سحق عظام الناس بعد قتلهم، وإعداد أجسادهم لتكون مادة للاختبارات التي يجريها أبو عبد الله.

---

(1) ذ: 1/1، ص: 222.

(2) نفسه.

(3) تنسب هذه العبارة إلى جرير صاحب النقائض المشهورة. وهي واردة عند ابن رشيق في «العمدة» ج 2، ص: 172.

وقد أحكم التسلسل القصصي في هذه القطعة حتى فاقت في ذلك معظم النصوص التي لها هذا الشكل، وجاءت قصة قصيرة فيها الكثير من المقومات الفنية التي تُحدِث التشوق، وتحقق المفاجأة، وتكسب المتعة الأدبية.

وقد ساعده على التوفيق في خلق جوّ المختبرات، ما أشاعه في وصفه من حركة، وما وفر في أجوائه من معالم تدل على معرفته الرصينة بأحوال المشتغلين بالكيمياء، وما بثه في مقاطع رقعته من المصطلحات العلمية، دون أن يجني هذا الاستعمال على سلامة اللغة أو يضفي على النص لوناً من ألوان التقعر العلمي.

* * *

بهذا ننهي الحديث عن ألوان التعبير القصصي في الأدب الأندلسي، خلال القرن الخامس. ولعلنا مثلنا لكل نماذجه غاية التمثيل، لا باستقصاء كل النصوص الواردة في ذلك، ولكن بإحصاء كل ما استطعنا الوصول إليه، من ضروب هذا التعبير، وأفانين أدائه.

ولقد فوجئنا حقاً بثراء هذه النماذج، وتعدد أشكالها، وتباين أساليبها. واتضح لدينا بشكل حاولنا أن ننقل آثاره، في هذا البحث، بأن كبار أدباء الأندلس في هذا القرن، وعظماء كُتّابهم، كانوا في حالة بحث دائم عن صيغ جديدة تحقق لهم أصالة التعبير عمّا في ذواتهم، وتتيح لهم بلوغ التأثير الذي ينشده كل متعاطٍ للأدب، في من يخاطبه، ومِنْ ورائه، في كل من يقرؤه.

والذي أدهشنا أكثر من غيره أن الصياغة القصصية المتقدمة لَمْ نجدها في جنس «المقامة» كما كنا نتصور، إذ وجدنا هذا الفنّ فيها باهتاً، حائل اللون، لا يكاد يلمح فيه شيء من مقومات مُنْشِئِه الأصلي في بلاد المشرق، عند بديع الزمان. وكأن «حركة» الصيغة القصصية قد اتجهت بِأُولَئِك الأدباء نحو ما سَمَّيناه «الأحدوثة» أو «الدعابة» أو «الحوارية» أكثر مما استحثتهم إلى العكوف على المقامات يقلدون روائعها، ويطورونها بما يضيفونه إليها من فنيات جديدة تتناول أشكالها ومضامينها، وتتيح لها أن تستجيب أكثر لواقعهم الاجتماعي.

وقد بينا، عند كل لون من ألوان هذا الأدب أن الطابع القصصي كان متفاوتاً فيها؛ فبينما يبلغ قمة البراعة، ويقترب من المقاييس العامة لهذا الفنّ كما نعرفه اليوم، بفضل ما يحدثه فينا من تشويق إلى متابعة السرد، والتعلق بمعرفة ما تفضي إليه مراحله، وما تنتهي إليه من نتائج. . . نجد أضربا أخرى لا تشتمل منه إلا على أبسط معانيه، وأَكْثَر قوالبه سَذَاجة، بل إنها تخلو في بعض الأحيان منه تماماً،ولا يبقى من معالمه إلا تطور «ذهني» نلاحظه فكراً، ونتصوره ـ وهماً ـ في سُلُوكٍ أو في تسلسلِ أجزاءِ الخَبَر وَفْقاً لمَنْهَجٍ معين يتيح للحَدَث أن يَنْمُوَ وأن يتطوَّر.

وخلاصة الرأي، في الصيغ القصصية عندنا، أن العناية بها كانت واضحة لا ريب فيها. وأن جماعة هم من أكبر أدباء هذا العصر، وأشهرهم صيتاً، وأعمقهم أثراً، هم الذين كنا نجد أسماءهم مرتبطة بمختلف المحاولات التي درسناها. ونظن أن وعياً بالفوائد التي يمكن أن تُجنى ـ أدبياً وفنياً ـ من هذه الأنواع القصصية قد تحقق في هذه الحقبة. ولو أن أدباء القرن السادس واصلوا السير بهذه الروح من العناية على درب أسلافهم لكانوا، ربما، تمكنوا من أن يبدعوا شيئاً ذا بال في هذا المجال. ويحققوا للنثر القصصي تطوراً مشهوداً. ونحن وإن كنا لا نملك أن نصدر حكماً مطلقاً على القرن السادس، لأنه ليس موضوع بحثنا، إلا أنه بإمكاننا، مع ذلك، أن نشير إلى أن مقامات الحريري ستغزو الأوساط الأدبية الأندلسية، وسيكون لها في نفوس الأدباء شأن عظيم[1] فكأنها سدّت طريق البحث، وصرفت الأنظار عن هذه الدروب. على أن رأياً من هذا النوع لا يمكن أن يُبدَى إلا في سياق الاحتمال لأن الذي يرجحه أو ينفيه هو بحث متخصص يكون هذا الأمر موضوعاً له.

لقد أتاح لنا الفصلان المتقدمان أن نجوس خلال المعالم الفنية للأدب الأندلسي عَبْرَ أشكاله، وصيغ الأداء التي اختارها أدباؤه، وهي التي رأينا جانبها التخاطبي وما فيه من أجناس، وجانبها القصصي، وما وقفنا عنده من

---

(1) انظر تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة مؤنس، ص: 180.

أضرب وأنماط، بيد أن الدراسة الفنية المتعلقة بالشكل لا يمكن أن تَكْتَفِي بمجرد البحث في هندسة النص الخارجية، وقوالبه التي استخدمها الكتاب لبوسا لأعمالهم الأدبية: بل لا بد من إجراء دراسة ميدانية للأشكال الداخلية وأساليب التعبير الجزئية المتمثلة في العبارة، والصورة، والموسيقى وما إلى ذلك من هذه المباحث التي لا تكتمل الدراسة الأدبية الحقة إلا بها، ولا تُتَصور بدونها.

مثل هذه المباحث الرامية إلى إتاحة كشف النقاب عن خصائص التعبير في النثر الأندلسي، هي التي نتخذ منها مادة حديثنا في الفصل الثالث والأخير من هذه الدراسة.

* * * * *

الفصل الثالث

الخصائص الفنية

البحث عن «خصائص» للتعبير الفنّي في النثر الأدبي الأندلسي امتدادٌ للدراسةِ التطبيقية الميدانية التي أجريناها على نصوصه، والتي كنّا قد استنطقنا، من خـلالهـا، مجموعة متنوعة من الرقاع للوقـوف عند مميـزاتها من حيث المضامين، والأشكال الخارجية، ولذلك، فنحن نودّ، الآن، أن نتناول بالبحث «المواد الأولية» التي تشكل منها ذاك الإبداع، وأن نعاين طرائق الأندلسيين في صياغة الأساليب التعبيرية التي يوصلون بها ما في أذهانهم من المعاني، وما في قلوبهم من المشاعر، وما في مخيلاتهم من الصور. . . إلى قراء أدبهم.

وسبيلنا إلى ذلك: أن نعمل على هدي حقيقتين منهجيتين، نحسب أنهما تصلحان أساساً لكل بحث من النوع الذي سنشرع فيه:

أولاهما أننا لن نعمد إلى الإحصاء الدقيق، واستخراج نوع من الجرد القائم على الجزئيات والتفاصيل الثانوية. . . لأن في ذلك إهداراً للنظرة الكلية، وتغييباً للملامح الرئيسية التي تتشكل منها الصورة المنشـودة، في ركام من الأوصاف الجانبية، والنعوت الهامشية، التي تُسِيء إلى وضوح الرؤية، وتعكر صفو محيطها.

وعلى هذا الأساس فلن نُوَلّي وجوهنا شطر المصطلحات البلاغية، ولن نشغل أنفسنا بالحديث عن الجناس وأنواعه، والطباق وأضربه، والتشبيه متى يكون تمثيلاً، والاستعارة متى تكون كناية. . . وذلك لإيمان قاطع لدينا بأن عرض تحف الأدب العربي القديم على هذا النحو، لا يعمل على إبعاده عن

أذواق الناس، اليوم، فحسب، وإنما يجني عليه، بالإضافة إلى ذلك، لأن هذه الطريقة لا تقوى على أن تكشف لهم ما فيه من وجوه الجمال الحق، فيغدو عندهم بضاعة بائرة. وليس في هذا القول معاداة للبلاغة، أو لدراستها، وإنما فيه، بكل تأكيد، مجافاة لعدها مقياساً للذوق، وميزاناً للنقد الأدبي.

وثانية الحقائق: أنه لا يجوز لأحد ـ فيما نرى ـ أن يفهم من المعنى الاصطلاحي لكلمة «خصائص» أنَّه إيجاد سمات تكون كلها مقصورة على الأدب الأندلسي، في هذا العصر، دون أي شيء آخر. أو أنها له كالوجه للإنسان، لا يشاركه في ملامحه أحد أبداً، إلا أن يكون توأماً له. . . .

والواقع أن الأمور في الأدب، عامة، أعقد بكثير من مثل هذه التبسيطات المخلّة. أما نحن فلا نطمع في أكثر من استنباط مجموعة من الظواهر الفنية التي يكثر ورودها في هذا الأدب، والتي تتألف قسماته، وسماته المتميزة من مجموعها ومجموع خصائص مضمونها وشكلها الخارجي.

وواضح أن الفرق شاسع بين أن تكون الخصائص مفردة، وتدل وحدها على هوية معينة، فكأن كل واحدة منها «علامة متميزة» مقصورة على صاحبها، وبين أن يكون تركيب تلك «الوحدات» على نحو ما، هو الذي قد يعطي التخصص، ويمنح الانفراد، ويتيح التميز.

وفي سبيل بلوغ هذا الهدف، أو وضع علامات بارزة في الطريق إليه، ارتأينا أن ندير هذا الفصل على المباحث الستة الآتية:

1 ـ مقومات العبارة.
2 ـ الآثار الوجدانية.
3 ـ أنواع التنغيم.
4 ـ أبعاد الصورة.
5 ـ ألوان الزخارف.
6 ـ حقيقة الأصالة.

* * *

1 ـ مقومات العبارة:

في نظريات النقد الأدبي، عند العرب كما عند غيرهم، مجموعة من المصطلحات يحسّ الدارسون، بكل قوة، دلالتها، ويجدون في نفوسهم آثار مفاهيمها، ولكنهم لا يكادون يهتدون إلى بيان كامل لحقيقتها، ولا إلى تعريف مدقق لها. ونحسب أن كلمتي «البلاغة» و«الفصاحة» في نقدنا العربي، هما من هذا القبيل[1].

وآية ذلك أننا إذا تساءلنا: ما الفصاحة؟ أو ما البلاغة؟ لم نجد اتفاقاً، أو ما يشبه الاتفاق، بين أصحاب الاختصاص ـ قديماً وحديثاً ـ في الإجابة عن سؤال من هذا النوع... فقد قيل، على سبيل المثال: البلاغة للمعاني، والفصاحة للألفاظ، وأنكر آخرون أن يكون للألفاظ المفردة نصيب منها[2]. ومع ذلك فإن أوضح ما بإمكان المرء أن يخرج به من تلك الآراء المتباينة: أن الفصاحة والبلاغة، كلتيهما، من أعمدة الجمال الفني الثابتة في العبارة، وأن وصف إحدى العبارات بهما يلخص، وحده، جانباً هاماً من الاعتبارات التي تُنسَب بفضلها إلى الجمال والحسن، كما أن انعدامهما فيها، ينسبها إلى القبح والرداءة.

ومما يصلح أن يكون شاهداً على هذا المذهب، كثرة ما نجده عند الكّتاب الأندلسيين من وصف للرقاع التي تنال رضاهم، «بالفصاحة» و«البلاغة». وهكذا، لا نظننا نشط عن الصواب إذا زعمنا أن شكلاً من أشكالهما، على الأقل، يعدّ أحد مقومات الجمال الرئيسية في عبارة النثر الأندلسي. ولذلك كان من المهم، لبحثنا هذا، أن نقف عند بعض الأقوال التي

(1) في موضوع الغموض الذي يكتنف المصطلحات النقدية، يمكن مراجعة كتاب «نظرية المعنى في النقد العربي» لمصطفى ناصف، دار الأندلس 1981، ص: 8، 9.

(2) انظر حديثاً مفصلاً عن ذلك في كتاب «تاريخ النقد العربي» لزغلول سلام ج 1، ص: 66 وج 2 عند الحديث عن عبد القاهر الجرجاني، ولا سيما ص 216 و219، (طبعة دار المعارف) وانظر أيضاً «كتاب الصناعتين» لأبي هلال العسكري، ص: 6 و7 وما بعدهما.

صدرت عن الأدباء الأندلسيين في هذا المعنى.

فمن ذلك مثلاً، وصف أحدهم للرقعة التي وصلت إليه من صديقه بقوله: «ولما ورد كتابُه غاية الفصاحة، ومنتهى البلاغة والملاحة. . . فيا للكتّاب من كتاب قصر وطال، وجمد قلمه وسال، نتيجة برهان مقدمتاه: الطبع والبراعة، والجزالة والإصابة، جمع بين مبدإ البلاغة وآخرها. . .»[1].

إن الإلحاح على معنى البلاغة والفصاحة، هذا الإلحاح البيّن، في أسطر قليلة كهذه، قد يوحي بأن مضمونهما الفني واضح، مفهوم. والواقع أن الكاتب لا يزيد على أن يمنحهما دلالة خاصة يراها في «الطبع والبراعة، والجزالة والإصابة» ولعل كلمة «الملاحة» ـ وهي أشد غموضاً من المفهومين السابقين ـ تلخص الفكرة العامة التي هي: جمال هذه الرقعة التي يتحدث عنها. بيد أنه لا يمكننا أن ننكر أن كلمات «كالطبع»، و«الجزالة»، و«الإصابة»، تنطوي على دلالات تطبيقية أكثر وضوحاً، وأبين حدوداً من البلاغة والفصاحة، حين يأتي ذكرهما بالإطلاق.

وربما نوّه الأدباء بالبلاغة دون الفصاحة، غير قاصدين في ذلك إلى تبجيل هذا المفهوم على ذلك، بل إن سياق الحديث يأتي كما لو أنهم يرون البلاغة والفصاحة شيئاً واحداً، أو أنهم يجعلونهما ضمن آفاق أوسع، كما يفعل صاحب الفقرة التالية عندما يقول: «تحاميت المفاتحة هيبة لبراعة إحسانك، وبلاغة يدك ولسانك، ومن ذا ينازعك رتبة البيان، ولو سحب ذيول سحبان، أو نطق بلسان حسان. . .»[2].

فها نحن نجد أنفسنا، هذه المرة، أمام مفهوم جديد أدق من «البلاغة» وهو «البيان» مع أنه أوسع منها وأشمل. فدقته لا تأتي من ضيق مجاله، بل إنها تأتيه من هذا الاتساع بالذات، لأن المصطلح يشير إلى مجموعة لا تحصى من

---

(1) ذ: 2/1، ص: 910.

(2) ذ: 2/2، ص: 672.

الأساليب التي يستعملها الكاتب ليجعل تعبيره قريباً من النفوس، وواضحاً في الأذهان. وفي هذا المدلول يقول إمام البيان في الأدب العربي: أبو عثمان الجاحظ: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله...»[1].

وعلى هذا، فبعد أن تبين لنا من مقومات الجمال في العبارة: البلاغة والفصاحة، يظهر لنا أن بعض الأدباء قد مدّوا حدودها إلى البيان.

بيد أن الذين تناولوا الحديث عن هذه المقومات، في معرض كلامهم عن الرقاع التي أعجبهم أدبها، ومدحوا أصحابها ببراعتهم، وكفاءتهم الفنية، لم يسلكوا كلهم هذا المسلك المتمثل في استعمال المصطلحات النقدية والبلاغية المشهورة. بل إنّ منهم من عبر عما يعتبره جمالاً في تلك الرقاع بصفة ذاتية محضة، هي أقرب إلى «التأثرية» أو «الانطباعية» كما تسمّى في مذاهبنا المعاصرة... من ذلك هذه العبارات التي وجهها أحد الأدباء إلى صديق له في وصف كتابه إليه: «وردني لك كتاب أراني كيف يكون الكلام درّاً، والبيان سحراً، وبطون المهارق حدائق، وما بين مدب الأقلام بوارق، فلله يد نمنمت وشيه، ونظمت حليه، وقريحة اطلعت أزاهره، ما أطول باعها، وأكثر في فنون الأدب اتساعها...»[2].

وقد نظن أن استعمال الكاتب هنا لكلمة «البيان» تقلل من الذاتية الطاغية في هذه الجمل الوصفية. والحق أنها هنا لا تفيد شيئاً محدداً، على عكس ورودها في الفقرة المتقدمة، ذلك أنها هنا في سياق من الصيغ المجازية، والنعوت الفضفاضة ذات المضامين الانطباعية، وحتى الشاعرية الرومنسية، (الحدائق، والأزاهر، والوشي، والنمنمة...) بحيث لا تثير في أذهاننا مدلولاً

(1) كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، تحقيق هارون، (ط. القاهرة) ج /2 ص: 76.

(2) ذ: 1/3، ص: 195.

اصطلاحياً معيناً، أو مفهوماً تقويمياً واضح المعالم. ومع ذلك فمن يستطيع أن ينكر على هذه الأوصاف قدرتها على تبليغنا مدى ما وجده فيها الكاتب من جمال، كان له في نفسه أثر الدرّ، ومفعول السحر، وغدا منه في مثل حديقةٍ أينع نبتها، وعبقت أشذاء أزاهرها.

وللأدباء في هذه السبيل من التقويمات «الانبهارية» إن صحّ التعبير، مذاهب يجمع بينها هذا الاحساس العميق بالجمال، وهذه الرغبة الراسخة في التعبير التصويري عنه. فإذا كانت الفقرة الماضية تصف «الرقعة ـ الحديقة»، فها هي ذي، عند أديب آخر، «الرقعة ـ العروس»، وذلك حين يصف كتاب صديقه بهذه العبارات «فاجْتَلِهَا ـ أعزَّكَ الله ـ عَروسَ فِكر، لَحْظُها جِبْر، ولَفْظها سِحْر، ومعناها بديع، ومنتهاها رفيع، ومرماها سديد»[1].

وربما لاحظنا أن صاحب هذه الأوصاف لم يستطع أن يمضي بعيداً مع قرائن صورته، حين لم يذكر من العروس إلا لحظها ولفظها. ومع ذلك، فإن هذا القصور لا يقلل شيئاً من حقيقة إحساسه بجمال رقعة صديقه، وتطابق الحسن الذي فيها، مع الحسن الذي يكون، عادة، للعروس.

وهكذا يمكن أن تفضي بنا هذه الجولة المختصرة في عدد من تقويمات الأدباء الأندلسيين لرقاع زملائهم، ومراسيلهم، إلى حقيقة واحدة على الأقل، جلية، لا يمكن أن تخطئها العين المدققة الفاحصة، وهي أن قسماً كبيراً من الروعة الأدبية، والبراعة الفنية يكمن عندهم في جمال التعبير الذي له في النفوس، من الحسن المنبعث منه، أثر الحديقة المزهرة، والعروس المجلوة في أبهى الحلل.

وليس بغائب عن الأذهان، أن تلك الأوصاف التي استعرضنا نماذجها، ترجع في أكثريتها المطلقة إلى اعتبارات المجاملة، ودواعي الملاطفة التي تكون بين النظراء والزملاء، أكثر مما تدل على أَحْكَام تترجم بالفعل مواقف الكاتب،

---

(1) ذ: 1/2، ص: 195.

وآراءه الحقيقية، واقتناعاته الثابتة. ولكن هذا الواقع لا يغيّر شيئاً في الخلاصات التي وصلنا إليها، لأننا لا نؤرخ للنقد، ولا نعرض آراء الأدباء على المقاييس التطبيقية لنرى صدقهم أو عدمه فيما ذهبوا إليه، وإنما يتلخص هدفنا في مجرد معرفة القيم الأدبية المثالية، المتصلة بجمال العبارة، وطبيعة المقومات الفنية فيها. وقد وجدنا في الأقوال السابقة الشهادات التي كنا نبحث عنها لنتخذ منها أساساً لبعض آرائنا في هذا الفصل.

على أننا لا نحب أن نأخذ في ذلك قبل استيفاء هذا الجانب من الحديث باستعراض صورته السالبة التي تساعد على تبيّن الملامح الإيجابية، فمعرفة الفضائل قد لا تستبين إلا باستحضار النقائص بإزائها، و «بضدها تتمايز الأشياء». كما يقولون.

وبعبارة أوضح، فكما أدرجنا عدداً من الشهادات التي فيها مدح لرقاع الأدباء بالبلاغة والفصاحة، والبيان، نريد أن ندرج ما كان منها يتضمن الغمز والقدح بالعيّ والفهاهة، وقصور العبارة، أي، باختصار، بانعدام البلاغة والفصاحة والبيان.

ومن أوائل ما ينبغي أن نقف عنده رأي أبي المغيرة ابن حزم[1] في كتابة ابن عمه الإمام أبي محمد بن حزم الظاهري[2] وهو على هذا النحو: «معنى كصدى الإنسان. ولفظ كمُنْهَجَات الأكفان، . . . ورطانة تمجّها الأسماع، وتَجْتَويها الطباع»[3] ويشبه كلامه «بكلام الحُكْل، وسِرَار النَّمْل» ثم يوصي نفسه بالاعراض «عن رطانة الزُّط، وصفير البَط»[4].

كلام قاس، لا ريب في ذلك، ولكننا لسنا هنا بمعرض وزن نصيبه من

---

(1) عرفنا بأبي المغيرة بن حزم مراراً.

(2) ومثل ذلك يقال عن الإمام، أبي محمد بن حزم.

(3) ذ: 1/1، ص: 162.

(4) نفسه.

الحق أو الباطل، وإنما نرى فيه مقياساً من مقاييس أدباء هذا العصر حين يبينون عن نماذج الرداءة في نظرهم. وإذا كانت الأحكام المتعلقة بالمعاني لا تهمنا، فإن ما يتعلق منها بأشكال العبارة واضح دقيق لأن أوصافاً «كالرطانة، وسرار النمل، وصفير البط» تدل بجلاء على ما يأتي نقيضاً للإبانة والفصاحة، وتؤكد مكانتهما في سلّم القيم الجمالية.

وحين أحب صاحب «القلائد» أن يعرف بأدب كاتب لا يعجبه أدبه، ولا ترتاح نفسه إلى ما يكتبه، لم يجد ما يغمزه به مثل قوله: «إنه بادي الهوج، وعر المنهج له ألفاظ متعقدة، وأغراض غير متوقدة»[1].

وهكذا فإن التوعر، وأضرب التقعر، مما يسيء إلى السمعة الأدبية، ويزري بانتاج الأديب. ومع أن هذا الكلام يقال في واحد من الأدباء المعدودين في نوابغ هذا العصر، فإنه على جانب كبير من الصواب، وليس مجرد قدح وهجاء لا أساس لهما من الصحة[2]. وقد نضرب على ذلك أمثلة توضيحية فيما بعد.

ومن قبيل التشهير بالاستغراب، والتقعر في التعبير، أن صاحب الذخيرة يعرّف أحد الأدباء بميله إلى هذه المسالك فيقول: «وكان... يستعمل وحشيّ الألفاظ، ويخاطب العوام بكلامٍ لو خوطب به رُؤْبَة بن العَجَّاج ما فُهم عَنْهُ»[3].
وهكذا نرى هذا الحكم، يؤيد الحكم السابق، وكلاهما يدل على نفور جليّ من التوعر في التعبير، والاعتماد على وحشي الألفاظ، وغريب العبارات.

وعلى هذا، نستطيع، بكل يسر، أن نلخص النتيجة التي وصلنا إليها، والهدف الذي بلغناه من طريقين متعارضين بأنه: وقوف الكتّاب إلى جانب

---

(1) قلائد العقيان، ط. بولاق، ص: 60.
(2) كلام الفتح بن خاقان في القلائد: عن الأديب أبي محمد عبد الغفور (ذ: 1/2، ص: 325).
(3) ذ: 2/3، ص: 818.

الفصاحة والبلاغة بمعنى الإبانة الميسورة عن القصد، والسهولة في التعبير، وتحقيق الجمال بواسطة ذلك. وقد حداهم هذا الموقف إلى أن يبدوا جانب الجفاء لكل ما يشتمّ منه الابتعاد عن هذا القصد، باعتماد الألفاظ الصعبة، والمباني التعبيرية التي يعسر طرق الأفهام لها، أو تتطلب من القارىء والسامع جهداً لاستبانـة حقائقهـا. ومن هنا يتجلى أن الحسن في الأسلوب الأدبي الأندلسي عنوانه: السهولة، واليسر، والقوة البيانية الكاشفة. فكيف كانت حقيقة الممارسة الأدبية في ضوء هذه القيم الجمالية؟.

من الأمثلة التي نريد أن نسوقها على مبلغ ما قد يكون في القطعة النثرية من الجمال والحسن، المنحدرين إليها من سهولتها، ورقة صياغتها، وبساطة تعابيرها، الفقرة التالية في التعريف برجل أذلته الحوادث، وتنكرت له الأيام: «رجل من الثغر ووجوه الأطراف امتحنته الأيام في النِّعم، أَوَانَ الشَّيـخ والهرم، وابتلته بذل الأسر، وطول الشقاء في دار الكفر، وبحسب حاله في الثروة، ومكانه من النجدة، اشتُطَّ عليه، وأُخِذ منه في الفداء جميعُ ما لديه، وارتُهِن أولادُه في بقايـا بقيت عليه. . .»[1].

لو فتشنا هذه المقطوعة غاية التفتيش لما أُبْنَا منها بشيء يرجع إلى الزينة أو الزخرف، يصلح تفسيراً لجمالها البادي. فلا تصوير فيها، ولا مجاز، ولا تنميق، ولا شيء أبداً من أدوات التوشيح التي ربما أشعرت البراعةُ الكامنةُ فيها بمعنىً من معاني الجمال. بل إنها في تقشفها، وتجردها من حلل الزينة، والتزامها جانب البساطة المتناهية في تراكيبها، والسهولة التي توشك أن تكون من قبيل السُّوقية والابتذال في مفرداتها، تعجبنا وتترك في نفوسنا ارتياحاً شبيهاً بذلك الذي تجده النفس البشرية، كلما أتيح لها أن تقف عند مظهر من مظاهر الإبداع، أو آية من آيات الحسن والجمال.

ونحن لا ننكر الإثارة في موضوعها الذي يعرض محنة من محن الإنسان حين تعبس له الأيام، وتقلب له الدنيا ظهر المجن. ومع ذلك فليس يكفي

(1) ذ: 1/3، ص: 311.

لإشعار الناس بالجمال أن نضرب على أوتار البؤس والكآبة. فلم يبق إذن إلا أن نعترف بأن في البساطة، والوضوح، واليسر، جمالاً مؤكداً إذا عرف الأديب كيف ينجو بها من مزالق التفاهة، والسذاجة، والسطحية.

ويمكن أن نعد من هذا القبيل أيضاً هذه المرافعة اللّطيفة التي أدارها أحد الكتّاب على الشفاعة لرجل من الأدباء بلغ من الكبر عتيّاً، ونال منه ضعف الجسد، وضعف الحال كل منال، فقال مخبراً عنه: «قد تحيفت الأيام قواه، وتخونت الحادثات عراه، وقربت الثمانون خطاه، فاختلج بنانه حتى كأنه لم يتعلق من الكتابة بأطنابِ الإطناب، ولا تصرف من البلاغة في سهوب الإسهاب ولا عُدّ في الدواوين من صدور الكتّاب...»[1].

إن معظم ما قلناه عن المقطوعة السابقة، يصدق إلى حدّ بعيد على هذه، فنحن لو عمدنا إلى نسيج النص ندرسه، لما وجدنا فيه غير تلك السهولة والبساطة اللتين تبعثان على التأثر الهادي بما يعانيه هذا الشيخ الأديب من أحوال الدنيا وهو في هذه السنّ المتقدمة من عمره. إن كل عبارة في هذه الفقرة تحمل قدراً من الإيحاء بضعف هذا المسنّ. وهو ضعف ليس فيه خَوَر، أو تهالك، أو قصور همّة، وإنما هو طبيعة أو هو قَدَر لا سبيل إلى ردّه أو الاعتراض عليه: فالأيام هي التي «تَحَيَّفَت قواه». والثمانون هي التي «قَرَّبت خُطاه». والتعبير الحرّ، الطليق، المقتصد في زخرفه، ولكنه يأخذ مع ذلك هنا بحظ من التأنق المتأتّي عن التلاعب بالألفاظ، هو الذي يؤدي تلك المعاني بتراكيب تحدث الشعور بالجمال الفني، وتحقق التأثر المنشود من وراء وصف هذا المشهد البائس من حياة الشيخوخة. ولذلك تأتي التراكيب، في بساطة بنائها، وسهولة مفرداتها، وهي تحمل ما يحقق الغايتين، كقول الكاتب: «فاختلج بنانه حتى كأنه لم يتعلق من الكتابة بأطناب الإطناب». إن فعل «اختلج» ألطف وأرقّ من فعل «ارتعش» أو «ارتعد» فهو قد اختير لخصائص دلالته، بالإضافة إلى نعومة مبناه. ثم إن الكاتب لم ينسب مضمونه إلى الجسم كله أو إلى الذراع، أو إلى اليد،

---

(1) ذ: 1/3، ص: 211.

وإنما نسبه إلى «البنان»، وهو أشد إيحاء بإمساك القلم، ومن خلال ذلك بالكتابة.

وفيما عدا هذه الظواهر، فإن الفقرة قد توفّر لها من الأنغام الموسيقية، والنبرات المتولدة عن التلاعب بالألفاظ، والتناسب في الحروف، ما يجعلها جديرة بكل إعجاب. وواضح أن حسنها لا يأتي من تجردها من ملابس الزينة، فإن لها من تلك الملابس ما رأينا، وإنما كانت زينة خفيفة لا تثقل الجسم، ولا تضايق الأنفاس. أما سهولة التعابير، ويسرها، وبساطة مفرداتها، وقرب مأتاها، فهي من القيم الواضحة للعيان، بحيث لا تحتاج منا إلى أن نقول عنها أكثر مما قلناه عن القطعة السابقة.

على أَنَّ ما ينبغي المسارعة بالإشارة إليه هو أن انعدام الزينة أو قلّتها، إذا ما وجدناهما في بعض النصوص ذات الجمال والقدرة على التأثير، فليس معناه أنهما شرطان من شروط الحسن، لا يُتصور إلا معهما. والحق أن لدينا بعض النماذج ذات الزخارف اللفظية الكثيرة، والإيغال في طلب أسبابها، والتعلق بأضرب كثيرة منها، ومع ذلك فإنها جميلة حقاً، تؤثر فينا تأثيراً مباشراً. بل إن منها ما ليس لها حتى جلال الموضوع، الذي يمكن أن يُعزَى إليه التأثير، وإحداث «الحالة الجمالية» التي يتقبل فيها الوجدان الكثير من التعابير التي ربما لم يتقبلها في أوضاع أخرى.

من هذه النماذج ذلك الوصف الذي ورد لابن أبي الخِصَال[1] في السِّراج الذي يكتب على ضوئه. ولنورد منه بعض التراكيب لمعرفة حقيقته، قال: «الريح تلعب بالسراج، وتصول عليه صولة الحجّاج، فطورا تسدّده سِناناً، وتارة تحركه لساناً، وآونة تَطويه حَبابة، وأخرى تنشره ذُؤابة، وتقيمه إِبْرة لهب، وتعطفه بُرَةَ ذهب، أو حُمَةَ عقرب، وتقوِّسُه حاجب فتاة ذات غمزات... وربما نصبته أُذن جواد، ومسخته حَدَقَ جَراد، ومشقته حروف برق، بكف وَدْق... فلا حظ

---

(1) ابن أبي الخصال: (465-540 هـ) سبق التعريف به. وانظر ذ: 2/3، ص: 786.

منه للعين، ولا هِدَاية في الطِّرس لليدين»[1].

ليست هذه الأوصاف الرائعة إلّا لسراج حاول صاحب النص أن يكتب على ضوئه رقعة، ولكن الريح كانت تعبث به، فتجعل الكتابة على جانب كبير من العسر. فهو يصف آثار ذلك العبث. فهذا غرض لا نستطيع أن نزعم أنه يداني تلك الأغراض الإنسانية التي رأيناها، قبل، عند الشفاعة لمن أخذ منه أولاده لعدم قدرته على تسديد مبلغ من المال مضروب عليه من العدوّ المتغلّب، أو عند التوسط لأديب شيخ ثقل عليه حمل الأيام. كلا، فليس في وصف السراج شيء من هذه الشحنات العاطفية المستمدة من المضمون، وإنما نحن هنا أمام براعة فنية، يهز جمالها نفوسنا هزّاً، فإذا بحثنا عن مسببات ذلك الإطراب لم نجد غير قدرة الكاتب على رصف التعابير الدقيقة، في سيل من الزخارف اللفظية التي مردّها إلى رصد كل حركة من حركات السراج، وأداء الصور التي يكتسيها بمجموعة من التشبيهات الموحية بأجزاءَ شَتًّى من الجمادات والمخلوقات: برة ذهب، حمة عقرب، حاجب فتاة، أذن جواد، حدق جراد الخ. . . بل إن القارىء، وهو يتابع الكاتب في هذه الطفرات، وهذه القفزات التي ينقله عبرها من صورة إلى صورة، ليحس بضوء السراج وهو يتمايل، ثم يستقيم، ويذبل، ثم ينبعث على أشده، ويضعف حتى لا يبقى منه إلا وهم في البصر، ثم يقوى حتى يكتمل حجمه ومداه. . . وكل هذا يضع ابن أبي الخصال ـ فيما نرى ـ من بين أبرع الوصّافين في هذا العصر. وهو قد كشف عن مهارة فنية، وقدرة على الأداء، وتحكم في اللغة، ترشحه لنيل ما شاء من إعجابنا به.

ومع ما في هذه الجمل من صنعة، وما ينتظم أسلوبَه فيها من زخارف لم تأت إلا بكد الخاطر، وإجهاد الفكر، ورشح الجبين، فإننا لا نعثر فيها أبداً على لفظ مستكره، أو كلمة وحشية، أو تعبير غريب. . . بل إن المفردات لتأتي في غاية السهولة من ذلك النوع المستأنس، المعهود، الذي لا يثير فهمُه أي نوع من الإشكال.

---

(1) ذ: 2/3، ص: 792، والرقعة موجهة من ابن أبي الخصال إلى ابن بسام.

لعلّنا الآن نستطيع أن نفهم حق الفهم ما كان يعنيه أولئك الكتّاب، الذين بدأنا هذا الفصل باستعراض أقوالهم، حين كانوا يمدحون رقاع أصحابهم بالبلاغة والفصاحة والبيان.

إن ما ينصرف من هذه المصطلحات إلى العبارة لا بدّ أن يعني وجهاً من وجوه البساطة واليسر اللذين لاحظنا مقدار ما يحدثانه من جمال في التعبير الأدبي، سواء جاء قليل العناية بالزينة، مقتصداً في الإقبال عليها، أو كان من النوع الحافل بالزخارف والتزاويق، ما لم تخرجه عن حدود الذوق السليم.

وليس يكتمل هذا المبحث إلا إذا أومأنا فيه إلى بعض الأمثلة من التعابير التي لم تتقيد بهذه المعطيات الجمالية، وكانت من النوع الذي ذمه الكتاب لأخذه بما سمّوه بالتقعر، والتوعر، والإغراب، في أقوالهم التي أسلفنا إيرادها لهم.

من هؤلاء الشيخ أبو عبد الصمد السرقسطي[1] الذي استدعاه بعض رفاقه لمجلس أنس برقعة منها: «أنا... في مجلس قد عبقت تفاحه، وصفت أقداحه، وخفقت فوقنا للطرب ألوية، وسالت بيننا للهوى أودية، لكنا، لنأيك عنا، مقلة سال إنسانُها، وصحيفة بُشِرَ عنوانُها»[2].

ولسنا في حاجة إلى بيان رقة هذه الفقرة، واشتمالها على عناصر ذلك الجمال الذي زعمنا أن مبعثه السهولة واليسر والبساطة... ولكن هيّا بنا ننظرْ في جواب أبي عبد الصمد ذاك، فقد كتب يقول:

«فضضت أيها الكاتب الهميم، والحَبْر المِصْقَع العميم، طابع كتابك، فمنحني منه جوهراً منتخباً، لا يشوبه مَشْخَلب،... دلّ على وُدّ حُنِيَتْ لي عليه

(1) لا نعرف عن أبي الصمد السرقسطي إلا ما قاله عنه صاحب «الذخيرة» من أنه شاعر مستبرد، وكاتب لا يحسن إلا التقعير والإغراب. وكان فيما يبدو مقرباً من بلاط بني هود بسرقسطة. وانظر ذ: 2/3، ص: 818.

(2) ذ: 2/3، ص: 820. والرقعة لعلي بن خير التطيلي، كما ورد في هامش المحقق.

ضلوعك، ووثيقِ عَقْدٍ انْتَدَب كريمُ سَجيَّتك إليه، فسألت فَالقَ الحَبِّ، وعَامرَ القَلْبِ بالحُبّ، أن يصون لي حظي منك، ويَدْرأ لي النوائب عنك. ولم يمنعني أن أصرف وجه الإجابة إلى مرغوبك، وامتطي جواد الانحدار إلى محبوبك، إلاّ عَارِضُ أَلَمٍ أَلَمَّ، فقيَّد بقيْدِه نشاطي، وزَوّى براحته بساطي، وتركني أتململ على فراشي كالسَّلِيم. . . »[1].

لعلّ عيب هذه القطعة أقرب إلى العي، بمعنى قلة الفصاحة والتقصير في أساليب الإبانة، منه إلى ما سمّي تقعيراً أو إغراباً، فإن ما فيها من كلمات لا تخلو من وحشية، وغرابة مثل: الهميم، والمصقع، والمخشلب، لا تبلغ في التوعر شأواً كبيراً، ولا تشكّل أهم جوانب النقص في العبارة. والحق أن ما يسوء هذه الجمل، وما يعد فيها عيباً قاتلاً لكل معاني الإبداع، ينأى بصاحبه عن خصال البراعة الفنية، هو هذا الانقباض في العبارة، وهذه الأغلال الثقيلة التي تبدو مقيدة بها، فهي لا تنطلق بالقارىء، ولا تسيل، ولا تتدفق، ولا تتيح لقارئها حتى الاسترسال دون شعور بالالتواء، والعسر. ولننظر إلى مبلغ ما في قوله التالي من التعقيد: «دل على ودّ حنيت لي عليه ضلوعك» فإن فعل «حنى» إذا بني للمجهول غدا على قدر غير قليل من اليَبَس والجفاف، فكيف إذا فصل بينه وبين نائب فاعله بلفظتين تمنعان الاسترسال والمدّ من مثل «لي» و«عليه» ويأتي نائب الفاعل نفسه، في غاية الخشونة: «ضلوعك». . . ولننظر أيضاً إلى قلة توفيقه في هذه العبارة: «لا يشوبه مشخلب» كيف نزلت منها حروف الشين، والباء والخاء، أسوأ منزل، فكانت العبارة مستثقلة مستبردة، تنفر منها الأذواق، وتمجها الأسماع. أما قوله في آخر الرقعة: «تركني أتململ على فراشي كالسليم»[2]. فإن هذه العبارة من السوقية، والعامية، والابتذال، بحيث نعجب كيف يمكن أن يرد مثلها على لسان كاتب، كيفما كان نصيبه من البراعة.

ولو أحببنا أن نضرب مثلاً ملائماً من الكلام المنطوي على العبارات التي يمكن

(1) اذ: 2/3، ص: 820.

(2) السليم: يقصد اللديغ، من باب تسمية الشيء بضدّه، جريا على التفاؤل له.

وصفها حقاً بالوعورة والتقعير، لما وجدنا خيراً من بعض فقرات أبي محمد عبد الغفور الذي عابه صاحب «قلائد العقيان» بذلك كما أسلفنا. ولننظر في رقعة ممّا كتبه، قال:

«لعمري... لرُبَّ أعجَم ضَجِر فأفْصَح، وأجْذَمَ عُيِّرَ فَقَدَح، وإنْ لَمْ يُسْتَألَفَا بَعْدَ الإفْصَاح، وما شَق من كُلفة التَّحامُل في الاقْتِداح، لم يُؤْمَنَا على ذِكر مَيْت، وإحراق بَيْت. فلله من احتال لتخلصه، ولم يُعْجب بتخصّصه، ودفع بِيَدِ جَلَدِه، في صَدر حُسَّدِه، وفي هذه الجُملة بَلاغ لو ارتَضَيْتُ بها مُتَنَقَّصًا، ولم يَرني بالاقتصار عليها متخرصاً...»[1].

ولا حاجة بنا إلى التطويل في إيراد مثل هذه الأمثلة من كلام أبي محمد الذي يصاب في أحيان كثيرة بمثل هذه العتمات، حتى ليغدو ضرباً من الطلاسم، لا حيلة في فك ألغازه، أو هتك حجبه الكثيفة. وهو لا يأتيه التوعر من استخدام الألفاظ النادرة الاستعمال، أو الموغلة في غرابتها فحسب، فإن هذا أقل جوانب عيوبه، وإن كان وجوده حقيقة لا سبيل إلى التقليل من أثرها، وإنما مأتاه الرئيسي من ضرب من التراكيب يحدث الضجر في الفؤاد، والبلبلة في النفس، لما يكون فيه من الإبهام، والغموض في المدلول، والجري وراء نوع من المجاز لا يقرب الصورة من الذهن، ولكنه يباعد بينهما. وعلى سبيل التمثيل: أين هي النفس التي ترتاح لمثل قوله: «ودفع بيد جلده، في صدر حسّده»....

وليس هذا الحكم القاسي على أبي محمد بمانعنا من الاعتراف بأنه، حين يتخلص من هذه الأثقال، يغدو كاتباً قمينا بكل احترام، مؤهلاً، بجدارة، لاحتلال المكانة التي يحتلها في موكب كبار كتّاب هذا العصر. وقد عرضنا أكثر من مرّة لنماذج من كلامه الجميل، ذي الأثر البعيد، وإن كان يحقق هذا التأثير بكثرة التشكي والتباكي على حظه العاثر.

وهكذا نستطيع أن نتحدث عن البلاغة والفصاحة باعتبارهما فرعين

---

(1) ذ: 1/2، ص: 326.

متكاملين لمفهوم واحد تبلورت كل أبعاده في ضرورات الإبانة عما في القلب والذهن، على أنهما أوكد مقوّمات الجمال لعبارات الأدب الأندلسي النثري في هذا العصر.

ولقد حاولنا في الصفحات الماضية أن نبيّن، بالمبادىء النظرية، ثم بالأمثلة التطبيقية، أن هذه المقومات ليست مجرد اعتبارات نقدية أو بلاغية مطلقة، لا يربطها بالواقع الأدبي حبل متين، وإنما هي خلاصة تجارب الكتّاب يتبادلون الثناء بها، ومثاليات الممارسة الإنشائية، يتساقون كؤوس الفخر بها، حتى إذا هبت عواصف الغضب عليهم وعكرت صفاء الرؤية بينهم، هبوا إلى تبادل الشتم والقدح بالتجرُّد منها والافتقار إليها.

وقد رأينا نماذج متنوعة من النصوص التي لمحنا فيها ذلك الجمال المحبّب إلى النفس، المطرب لها، المدخل لنفحات المسرّة عليها، فوجدناه يصدر ـ بصفة أساسية ـ عما يكتسبه النسيج الداخلي للعبارة من سهولة، ويسر، وبساطة. ورأينا، من جهة أخرى، أن بعض الأدباء قد أتقنوا أساليب الزخرفة اللفظية، وحذقوا استعمالها، من غير اللجوء إلى التضحية بتلك القيم الأولى، فبلغوا قمة الإبداع. أما أولئك الكتّاب الذين كانت تفلت منهم ـ في الحين بعد الحين ـ وسائلُ السيطرة على أنفسهم، فينساقون، شاعرين أو غير شاعرين، وراء الألفاظ ينحتونها من صخر، والتعابيرِ يُركّبونها تركيباً فيه أنواع من التعقيد، والصورةِ يُكرِهونها على أن تأتي من بعيد، فإنهم أفرغوا الأدب من أحد معانيه الرئيسية: وهو الإفهام، وبذلك أخلوه من قيم الإبانة، فخلا من الفنّ، وخلا من البراعة، وخلا من تحريك الوجدان، الذي هو غاية كلّ فنّ.

* * *

2 ـ الآثار الوجدانية:

كنا أشرنا، مرات عديدة، خلال هذا البحث، إلى ظاهرة التحول الكبير الذي أصابه النثر الأندلسي عندما اقتحم الحصون المنيعة التي كانت تفصل ما بينه وبين أغراض الشعر التقليدية. ثم رأينا، بالتفصيل، كيف انقلبت الآية في

كثير من الأحيان، فغدا النثر هو المتربع على عرش التعبير في جميع مجالاته، وأضحى الشعر هو المزاحم المتطلع، الذي يريد أن يحتفظ لنفسه بمكان ما في غمرة ذاك الاكتساح الشامل.

بيد أن اتساع النثر لأغراض لم تكن من «اختصاصه»، وطَرْقَه لموضوعات كانت بعيدة عن طبيعته، على ما لهما من أهمية، لا يغنيان الباحث عن ضرورة التساؤل عن حجم وصورة الآثار الوجدانية فيه. ذلك أن الشعر العربي، غنائي في أكثريته، ولا سيما في أغراضه الأكثر اتصالاً بالمفهوم القديم للشعر، وهي المجالات نفسها التي كثر دخول النثر لها ومعالجته لموضوعاتها، وتناوله لمعانيها.

وإذْ لم نستحسن أن نتساءل عن غنائية النثر، لما في هذا المصطلح من دلالة قوية الارتباط بالفنّ الشعري، فإننا اعتبرنا أنه بإمكاننا أن نبلغ الغاية نفسها بالبحث عن الآثار الوجدانية فيه، أي بعبارة أخرى عن حقيقة «شعرية النثر»، ومدى سريان الروح الشعرية فيه.

ونحن نودّ، في البداية، أن نجلو بعض ما سجله فريق من الأدباء من ملاحظات لهم بهذا الصدد. فإننا نرى، دائماً، أهمية كبيرة للآراء التي تصدر عن الأدباء في قضايا الأدب الذي يعالجونه. والحق أن لنا من تلك الملاحظات لفتات في منتهى الدقة تنبىء عن مدى ما يتمتعون به من إحساس مرهف، فهم عرفوا أن أهم ما يميز الصيغ الشعرية هو تلك الرقة التي تكتسيها تعابيرُه، وتلك الطريقة الخاصة التي تمكنه من التعامل مع مشاعر الإنسان، ومخاطبة مراكز الاحساس العاطفي فيه، فاهتدوا إلى معرفة ما يشبهها، أو يذكّر بها في المقطوعات النثرية المتميزة بطابعها الوجداني، ودلوا على ذلك.

فهذا ابن بسام، يترجم في «الذخيرة» للشاعر الكاتب ابن زيدون[1]، ولعله كان من أوائل من دفع النثر دفعاً إلى المنحى الشاعري، فيقول معرّفاً بأدبه:

---

(1) أبو الوليد بن زيدون عاش ما بين 394 و 463 هـ.

«وسع البيان نظماً ونثراً، إلى أدب ليس للبحر تَدَفُّقه، ولا للبدر تألقه، وشعرٍ ليس للسحر بيانه، ولا للنجوم الزهر اقترانه، وحظ من النثر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني»[1].

هل نطمع في إشارة ـ من النوع الذي نبحث عنه ـ أدق من هذه التي تتحدث بشكل لا يحتمل اللبس عن «شعرية الألفاظ والمعاني»؟ ولكن ابن بسام يأبى إلا أن يمنحنا من تفاصيل هذه الملاحظات ما يوحي إلينا بأن تلك الصفة في نثر ابن زيدون قد غدت شائعة معلومة، حتى كان الذين يقرؤون ما يكتبه إلى رجال الحكم في شرق الأندلس، يقولون: «تأتي من إشبيلية كتب هي بالمنظوم أشبه منها بالمنثور»[2].

ومعلوم أن أهم ما استرعى الانتباه في تلك الرسائل إنما هو ما فيها من رقة لم يكن الناس يعهدون مثلها إلا في الشعر. وهذه الرقة نفسها هي التي لاحظها كاتب آخر في رسالة صديق له تحدث عنها بقوله: «كتاب أَلَذّ من مراشف الأحباب، وخطاب أَرَقّ من معاني أبي الخَطّاب، عمر بن أبي ربيعة، فله على علمك معان بديعة...»[3].

هذه إيماءات تفيدنا في معرفة تصورات الأدباء للخصائص الجديدة التي اكتسبها النثر في هذا العصر. ومن الواضح أن التحدث عن هذه «الشاعرية» جاءت في قالب المدح ومعرض الثناء، مما يدل على أنها لاقت قبولاً حسناً عند الأدباء والنقاد.

ونحن إذا شئنا أن نحلل بعض مظاهرها في أكثر نماذج الأدب في هذا العصر تعبيراً عنها، لم نجد أحسن من وصف الطبيعة، فقد نال الحظَّ الأوفر من عناية الأدباء، على اختلاف منازعهم ومشاربهم. وهو غرض أقرب ما يكون إلى

---

(1) ذ: 1/1، ص: 336.

(2) نفسه، ص: 337.

(3) ذ: 2/1، ص: 855.

تمثيل الآثار الوجدانية التي نبحث عنها. ولعل التنافس بين الشعر والنثر في الأندلس لم يحتدم بينهما كما احتدم في هذا المجال.

فمن الطبيعة أنواع من الفاكهة حمّلها الشعراء قديماً دلالات رمزية خاصة، وكلّفوها النهوض بوظائف التعبير عن طوايا النفس ومكنونات الضمير حين أهدوها إلى من يحبون، أو أصبغوا عليها أوصافهم وخاطبوها كما يخاطب الخل المحبوب، ولَعلّ التفاح قد نال من عناية الأدباء: شعراء وكتّاب، ما لم تنل مثله فاكهة أخرى.

وقد أهدى منه بعضهم إلى صديق له، وكتب معه يقول: «لَوْ لَم تَكن نَفْسِي لك لأَهْدَيْتُها إلَيْك، ولولاَ أَنَّه حَقُّك أُثْبِتُه لَدَيك، لَجَلَوْتُ وَجْهَ مَوَدَّتي عَلَيك، متوجهاً بطيّب الذكر، يرفل في حُلَل الشُّكْر... ولِكَلفي بشمائلك الشّمولة، وشغفي بخلائقك المعسولة، بعثت بما يَحكيها ولا يدانيها، ويخبر برياه وطعمه عن بعض ما فيها، تفاح قطعت حُمرته وصُفرتـه من خجلات الخدود،... ناسب الرياض وأفنى عُمْرُه عُمرَها، فورَّثَته زَهْرَهَا، تذكرك أسافِلُه سُرَرَ البطون الغلّب، وطعمُه لَذَاذَةَ الثغور الشُّنّب[1].

هذه تفاحة فيها من الفاكهة رسمها وطعمها، وما عدا ذلك فهي رسول صداقة، ورمز مودة، حين تَصْفُو بواعثهما بين اثنين. وأكثر ما فيها من ملامح الشاعرية: التشخيص الذي يبعث فيها الروح فتغدو فتاة ذات خدود ونهود تعبر عن معالـم الجمال الروحي الذي يجده الصديق في شمائل صديقه.

ومن الفواكه التي حملها الأندلسيون هذه الدلالات الرمزية: السَّفَرْجَل. فقد أَهْدَاه أديب آخر إلى بعض أصدقائه وقال في واحدة منه: «كأنما لبست من الحرير سَرَقا، أَوْ شَكَتْ بألوانها وَجْدا قد برّح بها وأَرَقا، بل كأنما سَرقَتْ الثُّدِيُّ طوابع مسك أَحَمّ، ضمّت عليه جوانحها إذ خافت الذمّ...»[2].

---

(1) ذ: 2/1، ص: 642.

(2) ذ: 1/2، ص: 341.

وبعد جملة من الأوصاف والنعوت التي يسوقها بهذا الأسلوب، يخلص إلى مخاطبة صديقه قائلاً: «وإن محلك من نفسي لخصيب جناب الصفاء! نقيّ جلباب الوفاء، فصيح طير الثناء، نصيح جَيْب الصناعة والولاء، ودادا لا يبلغ مداه، ولا تُوبِس هَواجر البعد ثراه...»[1].

إن أسلوب مُهدي السفرجل، قد اختلف عن أسلوب صاحب التفاح. فالكاتب، هاهنا يُوسِع الهديّة وصفا بطريقته الرمزية، ثم ينتقل إلى الثناء على محامد صديقه، فكأن جمال الفاكهة، أو جمال الرمز الذي تنطوي عليه هو الذي ساق الحديث عن المودة التي بين المتراسلين. أما في الفقرة السابقة عليها فإن الفاكهة هي التي توحي بشمائل الصديق دون أن يصرح الكاتب بذلك، وإنما يشير إليه إشارة واحدة في البداية حين يقول: بعثت بما «يحكيها ولا يدانيها»، ثم يترك أوصاف التفاحة تعبر عما في نفسه لصديقه.

وواضح أن أبرز ما يجمع الفاكهتين: التفاح والسفرجل، في القطعتين هو صورة الفتاة التي يبدوان فيها. ولكن صاحب التفاحة كان أقدر على بعث الروح الشعرية الرقيقة في كتابته، أما صاحب السفرجلة فقد كان مشغولاً بالحديث المباشر إلى صديقه.

وربما تجلّت لنا الطبيعة بكل روعتها، في مقطوعات الكتّاب، من خلال ظواهرها الكبرى التي سحرت الناس منذ القديم، مثل المطر، وعيون الماء، وما يحدثه الربيع من تغييرات مدهشة في المحيط.

فممّا قيل في المطر وآثاره: «وانبرت مدامعها تبكي بأجفان المشتاق، غداة الفراق، وتحكي بنان الكرام، عند أَرْيَحِيَّة المُدَام، فاستغربت الرياض ضحكاً ببكائها واهتزت رُفَاتُ النبات طرباً لتغريد مُكَّائِها...»[2] وهي أوصاف رائعة تنبىء عن قدرة حقيقية لدى الكاتب على ملاحظة الجمال في كل تظاهراته

(1) ذ: 1/2، ص: 342.

(2) نفسه، ص: 290.

الطبيعية، وعن تَمَكُّنٍ من نقل ذلك الإحساس بالجمال إلى القارىء أو السامع. وهو يبلغ غاية بعيدة في ذلك عندما يترك الأرض ونباتاتها، وما أحدثه المطر فيها من تغيير، ويتوجه نحو «المخاطب» يحدثه حديث النفس التي تريد أن تجلو له أدق الأحاسيس. وذلك في مثل قوله: «فيا برد موقعها على القلوب والأكباد، ويا خُلُوصَ ريِّها إلى غُلَل النفوس الصَّوَاد»[1]. ومع ذلك يبقى أهم ما يسترعي الانتباه في هذه الأحاديث التي يسوقها الكتّاب في وصف الطبيعة، ربطهم لها، في أغلب الأحيان، بتذكر الأحباب، والحديث عن شمائلهم، والتغني بمحاسنهم ومحامدهم. كما يفعل صاحب هذه الفقرات حين يقول: «كأنما استعارت أنفاس الأحباب، أو تَرشَّفت شَنَباً من الثَّنايا العِذَاب، أو تحملت ماء الوِصَال إلى نارٍ البَلْبَال»[2].

وهكذا يبدو لنا كأن الطبيعة تشتمل دائماً على حسن فيه راحة للعين، وراحة للقلب، وهو يذكر بجمال المحبوب، أو بمودّة الصديق.

هذه إحدى ثوابت هذا المنهج في الوصف. ولعلّ في ذلك قدراً غير قليل من العوامل التي تضفي على النثر طابعه الوجداني، إذ أن ربطه بمعاني الحب، والغرام، والمودة والصداقة، وهي أكثر الأمور إثارة للمشاعر، وتحريكاً للأحاسيس، يقوّي صلته بالنفس، ويمنحه التأثير المنشود.

ومما يلتحق بهذه الثوابت أيضاً ما جرى عليه الأدباء ـ غالباً ـ من تشبيه لجمال الطبيعة بملامح الحسن في الفتاة النموذجية التي تسكن مخيلات الأدباء، فهم يرون ظلها في كل منظر أنيق، أو مشهد رشيق. وبإمكاننا أن نضرب لذلك أمثلة كثيرة، منها ما ورد في نطاق وصف عين ينبجس منها الماء الرقراق في روضة غناء، وهو كما يلي: «أشرفنا على عين كالدينار، كأنما هندست بالبركار، ذات ماء ريّان من الشنب والخصر، وحصباء كالأسنان ذوات الأشر، وقد حَفَّ بها

---

(1) ذ: 1/2، ص: 290.

(2) نفسه.

النبات حفيف الشارب بفم الأمرد، وتزينت بخضرة كالمرآة الصقيلة طُوِّقت بالزبرجد»[1].

إن في هذه الجمل القصيرة معظم الإيحاءات التي تنصرف إلى الذهن العربي من السياق الغزلي، سواء كان بالمؤنث أو بالمذكر. فالشنب، والخصر، والأسنان، وفم الأمرد، كل ذلك ممّا يشير بقوة إلى جمال المحبوب، ويوحي بالدلالات الغزلية المعتادة. ولذلك فلا نظننا نجانب الصواب إذا ما زعمنا أن الطبيعة في الأدب الأندلسي هي أبداً حبيب جميل، أو صديق مُوَات، وأن الصديق والحبيب يذكّران دائماً بحسن الطبيعة، ويثيران في النفس معاني جلالها وجمالها.

وممّا يقوّي فينا الميل إلى هذا المنحى من الربط بين الطبيعة وعواطف الإنسان، أننا وجدنا الكّتاب قد يفتتحون رقاعهم إلى أصدقائهم بتحيات وملاطفات يستمدون معظم معانيها من الطبيعة الرائقة. وربما كان أحسن ما نمثل به القطعة التالية: «فإن كان روض العهد ـ أعزّك الله ـ لم يصبه من تعهدنا طَلّ ولا وابل، ولا سجعت على أيكه وُرْق ولا بَلاَبِل، فإن أزهاره على شِرْب الصفاء ثابتة، وأشجاره في ترب الوفاء راسخة ثابتة، وقد آن الآن لعقم شجره أن تُطلع من الثمر ألواناً، ولعُجْم طَيْره أن تُسمع من النَّغَم ألحاناً»[2].

فَأَيَّةُ رقة هذه التي يخاطب بها الكاتب صديقه، وأية لوحات متعاقبة، منسجمة الألوان، متناغمة الألحان، هذه التي تحمل عن الكاتب إلى صديقه نفحات الذكرى الطيّبات، ونسائم الوفاء، ونبرات الاخلاص للمودّة، والالتزام بالعهد. والواقع أنها قطعة من الحياة تضطرب بأحيائها، وتتحرك بمخلوقاتها، وتبلّغ عن النفس المؤمنة بالصداقةِ المخطوبةِ عواطفَ الود الصافي، والمحبةِ الخالصة.

---

(1) ذ: 2/1، ص: 681.

(2) ذ: 1/2، ص: 348.

وقد لا تكون بنا حاجة إلى إطالة الوقوف عند تعبير الكاتب عن هذه المعاني، فإنها تسري من حقيقتها رعشةً في نفوسنا، وتترك فيها أجمل الأصداء: أزهار نامية، وأشجار متسامية، وثمار طيبة متدلية، وطيور مغردة مغنية. إنها السعادة نفسها حين تعبر عن صفاء الحياة.

وإنه ليستحيل أن تصدر مثل هذه التعابير، عن فؤاد لم تسكنه أرقُّ الأحاسيس، وأدق المشاعر، ولم تَغْمُرْه أفكارٌ في هذا النبل والسموّ عن الصداقة والأصدقاء.

أجل، إن الأديب الأندلسي قد اتخذ من الطبيعة، بأوسع معانيها - أشجاراً، وأنهاراً، وزهوراً وأطياراً - ساحة بَوْح، يكشف فيها عن جوهر إحساسه، ومنبَرَ مناجاة، يشف بواسطته عن حقيقة نفسه. وهي له المَغْنَى والمنتدى في ساعات سروره وأنسه، والملاذ والمحتمى في أوقات حزنه وبؤسه. . . ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول إنّ الطبيعة هي الوعاء الوحيد لرقة الكتّاب الأندلسيين، بحيث تكون محصورة فيها، ومقصورة عليها. والواقع أن السياقات التي تتجلى فيها تلك الرقة أكثر من أن تحصى أو تعد. ولو شئنا أن نذكر لها مجالات بعينها لأشرنا إلى معظم ما ورد في الشفاعات، والتعازي، والدعوة إلى مجالس الأنس، وما إلى ذلك. ونحب أن نمثل لنمط من هذه الرقة التي جاءت في غير معرض الكلام عن الطبيعة بالرقعة التالية التي أنشأها الكاتب الكبير أبو المطرف بن الدباغ[1] والتي منها قوله:

«أنَاجِيك بلسان الضمير، وأجاذبك فضول اللعب، وأبلغ معك إلى حدّ الطرب، حتى أُسكِّنَ شوقي إليك، وأقضي وطري منك، وأنت في كل حال لا تشعر، وذاهل لا تذكر، فمتى نلتقي على حال، ويتفق مذهبنا في وصال»[2]؟.

---

(1) أبو المطرف عبد الرحمن بن فاخر المعروف بابن الدباغ، سبق أن عرفنا به وهو كان في بلاط المقتدر بن هود ثم استوحش منه فالتحق بإشبيلية عند بني عبّاد حيث حسنت حاله.
وانظر مزيداً من أخباره ومصادر ترجمته في ذ: 1/3، ص: 251.

(2) ذ: 1/3، ص: 309.

لا نعلم إلى من كانت هذه الرقعة مرسلة، وليس ببعيد أن تكون رسالة غزلية، ولكن الذي لا شكّ فيه لدينا أنها لا تختلف في شيء عن قصيدة الشعر، ففيها روح الشاعر الملتاع، ونفسه المتوهجة، وقلبه الهائم، وحيرته الدائمة بين هجر واقع، ووصال يحلم به. . . .

وهكذا نرى أن النثر الأدبي حين سما إلى غزو مجالات الشعر، لم يتخلف عنه في رصد تموّجات النفس البشرية، والوقوف عند أدق تلوناتها. وقد اتسع لهذه الوظيفة الجديدة فعبّر عن حبّ الكتّاب، وكرههم، وحمل إلينا الكثير من آثار سعادتهم وبؤسهم. . . وكان لا بدّ له من أن يستعين، لبلوغ هدف التأثير العميق، بمجموعة من الزخارف والمحسنات أتاحت له ما يعوّض به قوالب الشعر الموسيقية، وطرائقه الشكلية التي مهّدت سبيله إليها أجيالٌ متعاقبة من الشعراء. ولذلك لم يكن عجيباً أن يصطنع الكتّاب لأدبهم أشكالاً موسيقية، وصيغاً تنغيمية، تمنح نثرهم ما يلزمه من الإيقاع الذي يضفي على الفنّ الأدبي جانباً هامّاً من مقوّمات الجمال فيه.

* * *

3 ـ أنواع التنغيم:

الوزن والقافية هما أهم مصادر الإيقاع الخارجي في الشعر العربي. في إطارهما ينشد الشاعر ألحانه، ومن خلالهما يوقع أغانيه. والنثر الأدبي العربي يستطيع أيضاً أن يتحلى بأغنى أنواع الإيقاع، وأعذب الأنغام الموسيقية من خلال الطرائق الصوتية المناسبة لطبيعته، والتي هي بشكل خاص: السجع والازدواج.

كان السجع قليلاً جداً في القرون الأندلسية الأولى، ولم يبدأ في الظهور، على استحياء، إلا مع أواخر القرن الرابع الهجري. وقد بينا في الباب الأول من هذا البحث، أن ما وُجد منه في نصوص الكتّاب لم يكن مكتملاً في فنه، ولا مضطرداً في وروده. والحق أن السجع الأندلسي هو ابن القرن الخامس، فيه نشأ نشأته الفنية الواسعة، وفيه استكمل مقوماته، وفيه غدا عنواناً على البراعة قلما يُضحّي الكتّاب به، أو يفرطون فيه. على أنه وجد نثر كثير خلا أو كاد من

الأسجاع، واعتمد أسلوباً آخر في التنغيم يعرف بالازدواج.

ويبدو أن أوائل كتّاب القرن الخامس، ممن استعملوا الأسجاع استعمالاً واسعاً، كانوا يشعرون بشيء من تأنيب الضمير، إن صحّ التعبير، وكأنه عندهم بدعة اتبعوها، فهم إذا ذكروها اعتذروا عنها، أو خففوا من وقعها بذكر موجباتها. ولعلّه يمكننا أن نعدّ من هذا القبيل موقف أبي عامر بن شهيد، فإنه قد أدرج في «رسالة التوابع والزوابع» حديثاً عن السجع، من الزاوية التي أشرنا إليها، إذ أنه وضع على لسان تابعة عبد الحميد الكاتب[1]: أبي هبيرة، هذه العبارات التي يخاطب فيها نابغة الجاحظ[2]: أبا عتيبة، في سياق اللوم والعتاب لأبي عامر: «لاَ يَغُرَّنَك... ما تكلف لك من المماثلة، إن السجع لَطَبْعُهُ، وإن ما أسمعك كُلْفَة، ولو امتد به طَلْق الكلام، وجرت أفراسه في ميدان البيان، لصلّى كَوْدَنُه، وكَلَّ برثنه»[3].

فهذا كلام واضح الدلالة في أن المماثلة أجود من السجع، وليس هذا تصويراً ناجحاً لرأي عبد الحميد ومناهجه في الإنشاء الأدبي فحسب، بل إن فيه شعوراً من أبي عامر بأنه استحدث في الأندلس شيئاً جديداً، إلّا يكن في نوعه، ففي الاستكثار منه، والتقيد شبه التام باستعماله. وهو يثير مع «التوابع» موضوع السجع مرّة أخرى، ولكنه، في هذه المرّة، يضع على ألسنتهم ما يفهم منه الاعتراف له بالفضل، والثناء على براعته الفنية فيه. وهكذا نرى صاحب الجاحظ، وصاحب عبد الحميد يقولان له: «إن لسجعك موضعاً من القلب، ومكاناً من النفس، وقد أعَرْتَه من طبعك، وحلاوة لفظك وملاحة سوقك، ما أزال أفَنَه، ورفع غَينَه»[4].

(1) عبد الحميد بن يحيى بن سعد العامري بالولاء. اختص بمروان بن محمد آخر ملوك بني أمية. توفي سنة 132 هـ.

(2) عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: 163-255 هـ.

(3) ذ: 1/1، ص: 269.

(4) نفسه، ص: 272.

ولقد ظلت نغمة الحنين إلى أساليب الكتابة التي تنهج مناهج عبد الحميد بن يحيى: وأبي عثمان الجاحظ، تطالعنا في الحين بعد الحين، لدى عدد من أدباء العربية الذين لا يرون أي خير ولا أيّ نفع في تلك التعابير المثقلة بزينتها، البادية على الأخص في تراكيب أسجاعها. ولعله من الطريف أن نجد أديباً ومؤرخاً مغربياً من رجال القرن السابع، يبدي مثل هذا الحنين، فيثني على أحد أدباء القرن الخامس، وهو الكاتب الكبير، والوزير الخطير أبو بكر بن القصيرة بقوله عنه: «أحد رجال الفصاحة: والحائز قصب السبق في البلاغة، كان على طريقة قدماء الكتّاب من إيثار جزل الألفاظ وصحيح المعاني، من غير التفات إلى الاسجاع التي أحْدَثَهَا متأخرو الكتّاب، اللهم إلاّ ما جاء في رسائله من ذلك عفواً من غير استدعاء»[1].

والحق أننا لا نملك إلا أن نلاحظ سيادة السجع في القرن الذي تدرسه، وقد بلغ من شيوعه وكثرته، أن قل من الكتّاب من لا يكون آخذاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم قليل أو كثير[2]، وهو لا محالة أنواع مختلفة، منها البسيط، ومنها المعقد.

فمن أنواعه البسيطة ما يذكر بنماذج القرن الرابع التي كنا نبهنا على خصائصها في وقتها، ويمكن أن نضرب لها المثال الآتي: «ومن أحدث نعم الله الممنوحة عهداً، وأبعدها في التمام والوفور حدّا، ما أتاحه الله في المُغَالِط المُعْجَب، القَوِيّ المجيء والمَذْهَب، فلان، ضاعف الله إذلاله وإخْزاءه، ووفَّاه على ذميم السعي جزاءه، فإن حاله جرت على ما أصفه: سلف من ضلالته في موالاة التعريض للحضرة وسائر أعمالها، ما أثاره الحسد المُدْوِي لصدره، والقلق الغالب على صبره، واتفق له من إمهال الله تعالى إياه، وتنكيب الحوادث عن ذراه، مدّة عنه، اتفاقٌ أجرَّه رَسَنَه، وأسلَكَه في الغواية سَنَنَه، حتى ظن أن

---

(1) «المعجب في تلخيص أخبار المغرب» لعبد الواحد المراكشي، ص: 227.

(2) بيد أنه من الخطأ أن نظن أنه شامل لكل ما أنشىء من الأدب، فقد خلت منه، أو كادت، رقاع لأدباء مشهورين.

الحوادث لا تَريبه، والنوائب لا تنوبه، وحسب أن الأيدي لا تُمَدُّ إلى مطالبته، والآمالَ لا تطمح إلى معارضته وقديماً خان هذا المُعْتَقَدُ أَهْلَه، وأبان لمن سَكَن إليه جَهلَه»[1].

هذه الرقعة اخترناها من إنشاء أبي بكر بن القصيرة، وقد أوردنا كل ما أثبته صاحب «الذخيرة» منها، لنبيّن من خلالها هذا الأسلوب المنتسب إلى القصد والاعتدال في استخدام السجع، أو في قبول ما يرد منه عفو الخاطر، وبلا استدعاء، كما قال صاحب «المعجب».

وأول ما نبدأ الإشارة إليه أنه ليس عفو الخاطر، وليس وارداً على الكاتب من غير استدعاء. بل إنه مطلوب، ومقصود، وإنما اقتضى ذوق الكاتب، وطبيعته الأدبية، ومقومات فنه أن لا يكون منه في كلامه إلا هذه المقادير البسيطة. والذي هو أشبه بالحق، وأقرب إلى الصواب، أن نعترف بأن ابن القصيرة لا يريد منه أكثر من هذا القدر، وأن الذي يحول بينه وبين صُوَرِه المعقدة هو مذهبه الأدبي، وليس قِصَرَ باعه، أو قلة بضاعته.

ولننظر في أسجاعه. فإنها متباعدة، بين السجعة والأخرى جملة طويلة. ثم إنها ليست غنية النغمات، لا تحدث في الآذان ذلك الإيقاع المتواتر، وإنما هي أقرب إلى الفواصل ذات النبرات الخفيفة، التي تستريح لها الأسماع، منها إلى المقاطع الموسيقية التي تحدث الطرب والاهتزاز. ويكفي لبيان ما قلناه أن نعرض على أسماعنا هذه الفواصل: «المعجب ـ المذهب» و«صدره ـ صبره» و«إياه ـ ذراه» و«تريبهُ ـ تنوبه» و«مطالبته ـ معارضته».

ومما يلتحق بهذا النمط من السجع الذي يصنعه صاحبه صنعاً فيه بحث عنه، وعناية به، ولكنه لا يخرج إلى التقيد به، والالتزام بإيراده، والغلو في تركيبه وتعقيده، ما كتبه أبو المغيرة بن حزم: «وأرجع من كتابك إلي ما رَكَض

(1) ذ: 1/2، ص: 275.

جوادَ الهزل، وشَهَر سلاحه، ونشَر علَمه، وشَبَّ زَبُونَ حربه، وأوقد وطيس فِتْنَتِه، بل إلى ما مَدَّ بساطه، وفرش أنماطه، وأدار كؤوسه، وأماط عُبوسَه، وحرَّك أوتَاره، ونبّه أطياره... وزَمَرَ في بُوقه، ونَقَر بطن دُفِّه، ورقص على إيقاع لحنه، فَقَلْنَسَ في أختانه، وطَرْطَرَ في قُرُونه، وبَرْبَرَ في رعي ضانه، وترهَّبَ في غير خالقه، ولم يدع من الجد طَرَفاً، ولا للهَزْل سبباً، إلا وتمسك به...»[1].

والذي يبدو جلياً من التمعن في هذا النص أنه وليد صنعة متأنية لا شك فيها. وكل ما في الأمر أن إقامة الأسجاع لم تكن وحدها الشغل الشاغل لأبي المغيرة... وهو قد بدأ هذه الرقعة بِدايةَ من لا رَغْبَةَ له في السجع، ولا همةَ له في إيراد شيء منه، فالفواصل تنتهي بكلمات لا تَقْفِيَة فيها، حتى لَيُوهِمَ القارىء بأنه مُعرض كل الإعراض عن ذلك: «الهزل ـ سلاحه ـ علمه ـ حربه ـ فتنته ـ» ثم يقبل الكاتب فجأة على السجع، فإذا به يبدو كمن لا يريد أن يترك فرصة منه تضيع، فهو يسعى غاية السعي إلى سَوْق ما يستطيع منه: «بساطه ـ أنماطه، ـ كؤوسه ـ عبوسه، ـ أوتاره ـ أطياره، ...» وبينما يظن القارىء أن أبا المغيرة قد أركبه مطية السجع، وحمله عليها في دروبه، يفاجئه بإهماله، والتفريط فيه، وتركه جملة وتفصيلاً، وإذا بمقاطع الفقرة لا تنتهي إلى فواصل موزونة، ولا إلى كلمات مقفاة. ثم لا يطول منه ذاك فيعود إلى السجع وفواصله... وهكذا دواليك، يتهادانا نمطان في الكتابة: أحدهما يُسْلِمنا إلى الآخر، دون أن تضيق نفوسنا، أو تسأم هذا الانتقال بينهما. ولعلّ هذا المدّ والجزر في مسايرة السجع، والانصراف عنه، هو الذي جعل بعض الأدباء أو المؤرخين يعتقدون بمجيئه عند البعض عفو الخاطر. وهو كما نرى ليس كذلك، وإنما يطلبه المنشىء حيناً، ثم لا يعتسف الطريق إليه فيتركه حتى إذا آنس إمكانية جَلبه بيُسْر، ودون مغالاة في قصده أو تَرَصّده، أتاح له فرصة الظهور، وأبدى منه ما لا ينافي الذوق، ولا يشق على الأسماع.

بيد أن السجع الذي اعتد الكتاب به وتنافسوا في ميادينه، يختلف كل

---

(1) ذ: 2/1، ص: 648.

الاختلاف عن هذا، فذاك عندهم نوع من الوشي الدقيق الذي يبلغ فيه الإبداع أوجَه، وتسمو فيه الصنعة الأدبية إلى قمة عالية، وربما بولغ في البحث عنه، واقتياد المعقد من أنواعه، فخرج فيه صاحبه كما يخرج كل مشتط غالٍ إلى نقيض غايته. ولكننا لن نطلق الأحكام قبل استعراض نماذج من هذه الألوان ودراستها.

وليس يدخل في نيتنا أن نرسي أسساً نظرية شاملة لظواهر السجع، في أدب هذا العصر، وفقاً لشحناته الموسيقية، فذلك ما لم نفكر فيه، وإنما ارتأينا أن نميِّز بين أنواع منه بدت لنا ذات فروق شاسعة من حيث طابعها الموسيقي، ونوعية التردد الصوتي الذي تحدثه النبرات المتصاعدة من قوافيها. ثم إن الكلمات التي نستعملها لبيان ما بدا لنا من أنواعه لا نعتبرها مصطلحات ثابتة لها، وإنما هي مجرّد دلالات نميز بواسطتها بين هذا النوع وذاك.

وهكذا يمكن أن نتحدث عن نوع من الأسجاع نسميه «المُمْتَدّ» وهو الذي تبدو فيه الأنغام متواصلة، والقوافي مستمرة على وتيرة واحدة، حتى تستفزع النفَس. ومن أمثلة ذلك: «فيوماً في سوق فليق، ويوماً في طحن دقيق، ويوماً أقتات فيه بسخت السويق، ويوماً أقطعه على الريق، ويوماً في شهيق، ويوماً بالجامدة، ويوماً بالسليق»[1]. إن في هذا المقطع القصير ست سجعات تنتهي كلها بما يجعلها من قافية واحدة، وقد قطعت مرة فريدة قطعاً حاسماً بكلمة «الجامدة» فأفاد القطع نَفْسُهُ الامتدادَ، وأوحى بالتطاول، وهو نفسه الغرض الذي كان يعبر عنه صاحب النص، كما أسلفنا الإشارة إلى ذلك، في مكان متقدم من هذا الباب.

ومما يشبه أيضاً هذه الطريقة قول الآخر: «بل كيف لا يتحرك نحوك نزاعي، ويتأكد انقطاعي، وبك استشفاعي، وإليك مفزعي يوم الداعي»[2]. فكأنَّ الصوت هنا قد رَكِبَ دولاباً يدور بلا انقطاع.

---

(1) ذ: 1/2، ص: 334.

(2) نفسه، ص: 287.

وهناك نوع آخر يمكن أن نميزه بتسمية «المتواثب» وهو خفيف النبرات، سريع الحركات، يقفز بالقاري قفزاً، لما فيه من تعابير قصيرة، تنتهي بسرعة إلى فواصل موسيقية كثيرة النبرات. ويمكن أن نذكر من هذا الطراز العبارات التالية: «ولكنك رأيت سراباً، فحسبته شراباً، وغرّتك دماثة، تحتها غثاثة، وسكون، لا يصلح إلى جانبه ركون، . . . وإلا فصموت عَيِـيّ، لا يذهب على ألمعي، ودمع فاجر، لا تروى منه المحاجر»[1].

هذه القوافي المتقاربة التي تأتي في سرعتها أزواجاً أزواجاً، تترجم نبرة الغضب لدى صاحبها، وتعرب بتوتّرها، واهتزازاتها المتلاحقة عن مدى انفعال الكاتب، ذلك الانفعال الذي يصعّده كَلَاماً كأنه رَشْقُ بِالسهام. والعجيب أنه يُوقِفُ هذا المدّ المتلاحق بعبارة تطول فيها المسافة بين السجعتين، كأنها تتيح له فرصة التنفس، وهي: «وإذ قد نبا حدّ عتابك من قرع ذلك الحجر الصلد، كما أعيا قبل ذلك على ذي مرّة جلد»[2]، وهي عبارة قليلة الفصاحة، صعبة في النطق لقلة عذوبة تركيبها وسلاسته، فكأنها تترجم حقاً عن تعب صاحبها، ومبلغ الجهد الذي بذله. . . ثم تنطلق العبارات القصيرة المتواثبة من جديد، في قوله، بعد ذلك مباشرة: «فمن العناء معاناته، ومن الدناءة قربه ومداناته، . . . فإنما هو كذئب في ثلّة، بأرض مذلّة، في ليلةٍ بعيدةِ مسافةِ الصباح، قعيدة روعات الصراخ والنباح. . . »[3].

على أن ما لاحظناه من قصر في هذه العبارات، وسرعة في تـلاقي مقاطعها، وتوتّر في أسجاعها، يصبح نوعاً من البطء والاطمئنان إذا وضع أمام ضرب آخر نعتناه «بالمتراكب»، ذلك أنه بدا لنا في شدة إسراعه، كأن بَعْضَـهُ يريد أن يركب بعضاً، فتوحي الأنغام المتصاعدة منه بجموحٍ شديد وتسابق، وازدحام. . . .

---

(1) ذ: 1/2، ص: 335.

(2) نفسه، ص: 336.

(3) نفسه.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها عليه قول أبي محمد بن مالك القرطبي[1]: «ما رأيت وجهاً أسمح، ولا حلماً أرجح، ولا سجيّة أسجح، ولا بشراً أبدى، ولا كفّاً أندى، ولا غرّة أجمل، ولا فضيلة أكمل، ولا خلقاً أصفى، ولا وعداً أوفى، ولا ثوباً أظهر، ولا سمتاً أوقر، ولا أصلاً أطيب، ولا رأياً أصوب...»[2].

إن هذا السيل الجارف من الأوصاف التفضيلية، في جمل ذات قالب واحد، كأنها تتسابق في ممرّ ضيق، تنبئنا ـ وهي في غرض المدح ـ بتلهف الكاتب على ممدوحه، تلهف الملق والنفاق، لأن الغرض هو نيل جوائزه وعطاياه، ولذلك عبرت الأنغام عن نوع من الاطمئنان مع شدة هذا التدفق، ولو حملت نبرة السخط والغضب لغدت ألهبة محرقة، لمن تقال فيه أو توجه إليه.

ومن نافلة القول أن مثل هذه الترتيبات الصوتية لا يمكن أن تتأتّى لأصحابها إلا عقب ألوان من المجهودات، وكثير من أنواع المعاناة، لأن الكاتب يعكف على قطعته يحبّرها تحبيراً كأنه حائك يفوّف زربيته بكل عناية، أو مؤلف ألحان موسيقي ينتخب منها ما يلائم ذوق عصره، وحناجر مغنيه، ومضامين كلماته....

ومن الكُتّاب من خطوا خطوات بعيدة في درب هذا الإخراج الموسيقي، فلم يقنعوا بمظاهره الخارجية التي تنتظم القالب العام للعبارة، وإنما أخذوا يبحثون عن أشكال مستطرفة يُحدثون فيها التلوين الصوتي بين كلمات المقطع الواحد، وبين مقاطع الجملة الواحدة.

فمما ينسب إلى التنغيم بين حروف الكلمات في المقطع الواحد تلك الطريقة الرائعة التي ابتدعها ـ فيما نظن ـ ابن غرسية في رسالته الشعوبية التي

---

(1) عرفنا بأبي محمد بن مالك القرطبي، ودرسنا النص الذي اقتطفنا منه هذه الفقرة في سياق مبحث المقامات، في الفصل الثاني من هذا الباب.

(2) ذ: 2/1، ص: 750.

سبق لنا أن درسناها. وهي الطريقة نفسها التي حاول الكتاب الذين ردّوا عليه أن يقلدوه فيها، وأن يستعملوها ضدّه.

ولقد كنا سمّينا تلك الطريقة «المفاتيح الموسيقية» وقلنا رَأْيَنا فيها عندئذ، فلا حاجة بنا إلى العودة إلى ذلك. وإنما الذي نورده الآن هو نموذج، في سياق تلك الردود، يمكن أن نلمح فيه مناهج «لزوم ما لا يلزم» ولكن خصائصه أكثر بكثير من مجرّد التزام حرف زائد في قافية السجع، إنه استخراج موفّق لنغمة موسيقية ثريَّة من النغمة السابقة لها. وعندما يتكرر ذلك يحدث في القطعة أصداء موسيقية جليلة تكسب الإنشاء جمالاً متميزاً، وتفتح طريقه إلى القلب، وتدل على براعة حقيقية عند صاحبه.

من ذلك هذه المقاطع لأبي الطيب القروي في الردّ على «شعوبية» ابن غرسية: «ما هذه البسالة في الفسالة؟ ما هذه الجسارة على الخسارة؟ لقد تجرأت، ومن الملة تبرأت، وكيف جهلت حتى وهلت؟ وكيف زللت حتى ضللت؟ أَبِالْعَرَب تمرَّست؟ وفي مجدها تفرست؟ وعلى شرفها تمطيت؟ وإلى سؤددها تخطيت؟ أما تهديت لمّا تعديت؟ أما وجمت مما هجمت؟ أما اتقيت مما ارتقيت. . .»[1].

أليست هذه معزوفة موسيقية شكّل ألحانَها فنان قدير، ووزَّع أنغامها موسيقار موهوب. ولو سايرنا الرغبة في بيان طرائق هذا اللون من السجع لوجب أن نثبت هنا أكثر مقالة أبي الطيب هذه. ولكننا نكتفي من ذلك بالمثل الذي ضربناه منها.

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النمط من التنغيم الداخلي، وتوليد النبرات الموسيقية من كل لفظة بما يناسب اللفظة التي تليها، لإحداث سلسلة الأصوات المنسجمة التي تذكّر بالمعزوفة المتكاملة. . . هذه المقاطع للكاتب أبي محمد بن عبد الغفور: «أي مُحْسَب أنيس وطير، ومائح من النّعم زَخَّار من

(1) ذ: 2/3، ص: 723.

الخير، وآهاً لِقَاطِعٍ قُطِعَ به مع الفجر السَّاطِع، وَبِحَيِّ خَلَصَ من بَحْر لُجِّـيِّ، فاهتاج طَرَب الجَذِل النجيّ... سَبَّحَ فَقَبَّح للشُّرْب الصُّبَح، وصَدَح فَقَدَحَ لهم من نار الغَيِّ ما قَدَح، ولربما نطق بالتَّوْحِيد، ويَحِيدُ عَن سَجْدة الشُّكْر كلَّ مَحِيد...»[1].

هذه الجمل، على ما فيها من تعقيد ابن عبد الغفور، المشتهر أمره، وذلك ما كنا أشرنا إليه في الصفحات الماضية، تُظهر لنا بكل جلاء كيف يغدو أمر الموسيقى الداخلية للألفاظ فنّاً، يكاد يقوم بذاته، وهو، على كل حال، يـدل على كفاءة عالية في توظيف النَّغَم، وتوزيعه، ومهارةٍ لا يمكن أن تُنكر في إحداث هذه الزخارف الصوتية المؤثرة. ويكفي أن نقف قليلاً عند المقطع الذي نجا من ذلك التعقيد، لنرى أي جمال تحدثه في النفس، هذه الأصـوات المتراقصة بين الحروف والكلمات: «سبح فقبّح للشرب الصّبح، وصدح فقدح لهم من نار الغيّ ما قدح...»!!.

غير أن أكمل أنواع السجع، وأغناها بالأنغام هو ذلك النوع الذي سمي في «إحكام صنعة الكلام» «بالمغصّن»[2] وهو أَنْ تأْتِيَ في الجملة الواحدة عدةُ أسجاع تتلاءم فيما بينها كأن تأتي القافية بين كلمتين، وإن كان صحيحاً من الناحية الشكلية، فإنه لا يدل على حقيقة التفنن الذي نلاحظه في هذا الضرب.

ونحن وجدنا بعض أنواعه الجيدة عند الأديب أبي القاسم بن الجدّ. ولعلّ أوضح أمثلة ذلك عنده قوله في معارضته للرسالة الزرزورية:

وقَدْ آنَ الآن . لِعُقْمِ . شَجَرِهِ. أَنْ . تُطلِعَ . مِنَ . الثَّمر . أَلْوَانَا ..
وَ . لِعُجْم. طَيْرِهِ . أنْ . تُسمِعَ. مِنَ . النُّغَمِ. أَلحَانًا ..

فنحن في هذا التركيب نرى تطابقاً ما بين جملتين موسيقيتينِ يُنَاغم فيها كلُّ جزءٍ جزءاً آخر منها. ونحن نلاحظ أن القافية خانت أبا القاسم مرّة واحدة

---

(1) ذ: 1/2، ص: 353.

(2) «إحكام صنعة الكلام» لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، ص: 141.

حين جاءت كلمة «النغم» موازية لكلمة «الثمر». ونحن نعجب كيف عزبت عنه كلمة «الوَتَر» التي تلائم السياق وتقابل القافية السابقة.

وصورة هذا «المُغَصَّن» كما سمّاه الكُلاعي، والذي نفضل تسميته «بالمتقابل» لمعنى التقابل فيه وزناً وقافية، هي على النحو التالي: المقطع المحْوري الذي هو الجملة المدخلية، ثم المجموعة الأساسية: التي تتألف من عدد من العناصر يختلف باختلاف الأوضاع، وهي الجملة المطروحة أساساً للمقابلة ثم أداة الربط، التي كثيراً ما تكون حرف عطف، ثم المجموعة المقابلة وتتألف من عناصر... وبنيتها هكذا:

المقطع المحوري + (الجملة المدخلية)	عناصر المجموعة الأساسية: أ. ب. جـ. د. هـ. و. الخ...
أداة الربط + (حرف العطف مثلاً)	عناصر المجموعة المقابلة: أ. ب. جـ. د. هـ. و. الخ....

على أن فارس هذه الصناعة في هذا العصر هو، غير منازع، أبو محمد بن عبدون، فقد ولع بها، وجاءت عنده منها صيغ طريفة ومتكاثرة، نكتفي منها ببعضها.

من ذلك قوله في مخاطبة أبي القاسم بن الجدّ:

1 ـ	يَـا . أَعْظَمَ . مَنْ . لَوْ . سَرَيْتُ . بِأَنْوَارِهِ . لَاهْتَدَيْت وَ . أفخَمَ . مَن . لو . اقتَديْت . بِآثارِه . لاكتَفَيت
2 ـ	وَمن أبقَاهُ الله . لِفَخْرِ . آبَائِه . يَفْضُلُه . إلَّا من بَنِيه . .وَ . لِستر . إغْضَائه . يَسْدُلُه . عَلَى مُستَحِقِّيهِ . .وَ . لِعُذرِ . أُوليَائِه . يَقْبَلُه . عَلَى مَا فِيه .[1]

(1) ذ: 2/2، ص: 674.

هذا أحد النماذج الكاملة عند ابن عبدون. ونحن نرى فيه عملاً فنيّاً دقيقاً لا يمكن أن يبلغه إلا من أخذ ورقة وقلماً وعكف يرسم تعابيره رسماً، ويوازن بينها هذه الموازنة الدقيقة التامّة التي يكون فيها كل عنصر من عناصر الجملة مماثلاً، وموازناً، ومساوياً لما يقابله في قافيته، ووزنه، وقيمته الصوتية.

والأمثلة لا تنقصنا عند أبي محمد، وإنما نختمها بالنموذج الآتي من قوله:

1 ـ	مَا . . . . أرسخ . وِهادَ . مَطاويهَا . الشريفَة . . وَ . أشمَخ . نِجَادَ . مَبَادِيها . المُنِيفَة .
2 ـ	وَ . أشْهَر . بِغُرَر . المَجد . وحُجُوله . بطونَ . مَجَانيها. وَ . أعْمَر . بِدُرَرِ . الرِّفْد . وسُيوله . ظُهورَ . رَوَانيها.
3 ـ	وَ . أَصْفَقَ . غُيومَ . كَرَم . تَسْقيها . وَ . أَرَقّ . نَسِيمَ . شِيَمٍ . يَجْرِي فِيها .
4 ـ	وَ . آنَقَ . تَسْبِيحَ . لِسَانِها وَ . أعْبَقَ . رَائِحَ . أنْفَاسِها[1].

ومعلوم أن أبا محمد بن عبدون من كبار شعراء العصر، فنحن لا نستطيع أن نفسّر ولوعه بهذا الزخرف بأنه تعويض منه لملكة الشعر المفقودة لديه، فلم يبق إلا أن نقول إنّه فنّ استهواه، فأبدى في تعاطيه، وأظهر في ممارسته كل أنواع النبوغ فيه، وقد أتاح لنا منه نغماً عذباً لا يكدره تقعير، ولا يفسده علينا غلو تنبو عنه الطباع، أو تَجْفُوه الأسماع.

ويحسن بنا أن لا نترك الحديث عن الأنغام قبل التذكير بأن الاعتماد على الأسجاع لم يكن أمراً لا مهرب منه للأدباء والكتّاب، فإن منهم من اعتمدوا على الازدواج، الذي هو تقابل في الأوزان دون القوافي. ومن المسلّم به أن هذا

(1) ذ: 2/2، ص: 676.

الأسلوب أقرب إلى طبيعة الإنسان، وأبعد عن التكلف والتصنع، ولكنه مع ذلك لا يتيح للنصوص ذلك المحيط الصوتـي الثري بأنغامه الذي رأيناه في أضرب السجع المركب. وإذا كان من أنواع الأدب ما قد يستغني عن ذلك فإن منه ما يكسبه التنويع الصوتي جمالاً لا ينكر.

ونعتقد أن الحكم في كل ذلك يرجع إلى قدرة الأديب على إخفاء تصنُّعه، وإيهامه إيانا بعدم الابتعاد عن الطبيعة والفطرة. ولقد رأينا أنغام أبي محمد بن عبد الغفور كيف أساء إليها توعّره، وميله إلى التعابير المستغلقة، ولجوؤه إلى نوع من التقعير، بينما جاء إنشاء ابن عبدون، على ما فيه من هذه الزخارف الصوتية المعقدة، قريباً من النفس، ترتاح له، وتطمئن إليه.

والواقع أن الكتابة الأدبية إذا توفرت لها عذوبة العبارة وجمال الأنغام الموسيقية، فإنه يبقى لها، من أجل أن تبلغ ضربا من الاكتمال الفني، تحقيق شروط الصورة الناجحة. فما هي يا ترى الأبعاد الفنية للصورة في نثر هذا العصر؟.

* * *

4 ـ أبعاد الصورة:

الأدب العربي، شعره ونثره، أكثره مجاز. فالتعبير المجازي أصل من أصول الخطاب العربي، ودعامة من دعائم الفن فيه، ويكفي للتَّأَكُّد من ذلك أن نستحضر شيئاً من القرآن الكريم، أو من أحاديث ا لرسول، عليه الصلاة والسلام، أو من أمثال الجاهليين وأشعارهم.

ثم، لما أخذ الكتّاب والشعراء في مناهج الزخرفة والتنميق، استكثروا من هذا الجنس بالذات، فبالغوا في التعابير المجازية، وغالوا في استخدام التشابيه والاسْتِعارات، وأبعدوا فيها وأغربوا حتى استثقل منهم كل ذلك، وعدّ، مع غيره من المحسنات، مسؤولاً عن التدهور الذي أصاب الفنّ الأدبي، والذبول الذي شمل مختلف أغراضه، طوال قرون من الزمن.

ونحن إذا جئنا إلى الحديث عن بعض مظاهره في النثر الأندلسي الذي يعنينا، وجدناه كثيراً، شائعاً، ووجدنا منه أنواعاً مختلفة: فيها البسيط، القريب المأخذ، وفيها المركب البعيد الغور، وفيها الجميل المقبول، وفيها المصطنع المرذول.

ولكي يكون لدراستنا هذه اتصال منهجي بما سبق، فإنّه يتعيّن علينا أن نختار مجموعة من النماذج، تكون ممثلة لأهم الأضرب الشائعة منه في إنشاء هذا القرن.

ولعلّه لا فائدة لنا من وراء الوقوف عند الصور التقليدية ـ سواء جاءت في قالب التشبيه أو الاستعارة ـ إلّا ما كان منها لبيان أن النثر، على ماأصاب من تجديد، في مضامينه وصيغه، لم يستطع بعض أصحابه من الكتاب أن يقطعوا أحياناً صلتهم بالقديم، مما يدلّ على عمق هذه الخيالات الموروثة، وعدم القدرة على التخلص منها، حتى عندما يتجاوزها الواقع، وتبطل العلاقة التي كانت علّة وجودها.

فمن ذلك مثلاً هذا التشبيه المستخرج من رقعة يصف فيها كاتبها ما أحدثه المطر من أثر في رياض الأندلس الغنّاء: «فكأن صنعاء قد نشرت على بسيطها بساطاً مفوّفاً وأهدت إليها من زخارف بزها، ومطارف وشيها، ألطافاً وتحفاً»[1].

إن الصورة القديمة المترسبة في مخيلة الأدباء العرب هي سوق صنعاء اليمنية، الغنية ببضائعها الواردة إليها من الهند والصين والحبشة، وما يكون في بزها من ألوان ناصعة. ونحن نفهم أن يجد امرؤ القيس لذّة في تشبيه ما أحدثه مطره، الذي وصفه في معلقته، من آثار في شمال الجزيرة العربية، بالمناظر الزاهية بألوانها في أسواق البزّ بصنعاء... أما أن يشعر كاتب أندلسي في القرن الخامس بعلاقةٍ مَا بين طبيعة بلاده غِبّ المطر، وسوق صنعاء، كيفما كانت ألوان ملابسها وبضائعها، فذلك أمر لا يدلّ إلا على «سلفية» في الأدب وروح متشبثة

---

(1) ذ: 1/2، ص 290.

بهذه الجزئيات الفنية التي لم يعد لها مفعول في نفوس الناس.

ويمكن أن نعدّ من هذا القبيل أيضاً تشبيهاً من هذا النوع الذي في قول الآخر: «كأن الجَميع في رقدة أهل الكهف، أو على وعد صادق من الصرف والكشف»[1]. إن التمثيل بنوم أهل الكهف من الصور المبتذلة التي لم يعد فيها شيء ينبه اليقظة في الذهن عند إيرادها، أو يحث الفكر على تخيل حقيقي لأبعادها، ولا سيما إذا جاءت بهذه الطريقة التي تخلو من كل إبداع: «كأن. . . في رقدة أهل الكهف».

ونختم حديثنا عن هذه الخيالات العتيقة التي لم تعد تنبيء عن نبوغ، أو تدلّ على مهارة في تنبيه الخيال بهذه الصورة البالية شكلاً ومضموناً: «وأشدّ هذه العصابة المشؤومة، ابن عباد: الذي سل سيف الفتنة والبغي من قرابه، وأثار بعير الظلم من مبركه»[2].

فهل نتصور علاقة خيالية أكثر ابتذالاً من أمثال هذه الأقوال المشهورة: سلّ سيف البغي وأثار بعير الظلم، وشق عصا الطاعة، وألقى عَصَا النوى، وأطار غراب البين الخ. . .

غير أن هذه الصور، بقطع النظر عن مقياس القدم والجدة، ليس فيها تمثيل واسع، ولا عناصر متكاملة ينشأ عنها المشهد الحافل بالجزئيات والتفاصيل التي تمنحه الحياة.

ولقد أشرنا، في الصفحات الماضية، إلى مكانة الطبيعة في الأدب الأندلسي واستخدام الكتاب لها في شتّى أغراضهم. وكما كانت الطبيعة عندهم موضوعاً أدبياً، أو غرضاً إنشائياً، فإنها كثيراً ما تأتي أيضاً أداة بيانية، ووسيلة من وسائل التزويق والتنميق.

فمن الصور ذات الاعتماد على الظواهر الطبيعية قول الكاتب: «وقد كانت

---

(1) ذ: 1/2، ص: 84.

(2) ذ: 2/1، ص: 651.

رياض أخباره تزهر عندي بنوّار خلائقه الزكية، التي هي أشهر من فلق الصباح، وتعبق بمحاسنه الرضية، التي هي أسير في الآفاق من هبوب الرياح، فتلطف بنوافر الأرواح، حتى كأنها المصافاة بين الماء والراح، فترتع الأسماع من نضارتها في مرتع خصيب، وترفل من غضارتها في ثوب من الأنس قشيب، فلله هذه المناقب التي جعلت العين حاسدة للأذن؛ و الفضائل التي حاجزت بين القلب والبدن، فكلما ازدادت بالأخبار بضائعها أرباحاً، ازدادت النفوس إلى تبضعها طرباً وارتياحاً، وكلما ركضت دُهْمُها في ميادين الفضائل مراحا، استفادت بالإحماد غرراً وأوضاحاً»[1].

لقد تمّ الانطلاق، في هذه الصورة، من الطبيعة، ولكنها تجاوزتها بعد ذلك إلى ظواهر أخرى، سنبين نوعيتها. وأول ما ينبغي أن ندرسه هنا هو العلاقة البيانية بين الأبعاد المختلفة لهذا المشهد المتنوع الذي رسمه لنا الكاتب.

كان الغرض هو الحديث عن شمائل أَحَدِ الرجال، وما شاع له من ذكر طيب في البلاد. فطيب الذكر هو الذي أحدث العلاقة في ذهن الكاتب بالأزهار: فالذكر ينتشر في المحيط، كما تفوح الروائح العطرة من الزهور. ولما كان مجتمع الأزهار في الروضة، فإن الروضة انتقلت في المعنى إلى أخبار ذلك الرجل. وهذا هو مفهوم الاستعارة أساساً. ولو أن الكاتب وقف عند هذا المستوى من الإنشاء لما كان فيه ما يستحق الدرس. وإنما مدّ أطناب هذه الصورة حين أضاف إليها أبعاداً زَمَنِيَّة، فإذا برياض الأخبار في معرفة الناس بها، واطلاعهم عليها كفلق الصبح. ومن يجهل الصباح حين يبدو وقد انجلى عنه الليل البهيم؟

ويلاحظ الكاتب أن أوكد أوصاف «طَيبِ الذكر» هو سرعة الانتشار، ولئن كان وفّى البعد النوعي حقّه، حين جعل «الذكر» كعطر الرياض، ووفّى له بعد الشهرة فجعله كفلق الصباح، فإنه ينقصه عنصر ضروري له وهو ذاك المتصل بالحركة، لأن «طَيِّب الذكر» المستقر، الجامد، لا بد أن يأخذ في التناقص والتلاشي، ولذلك جاء المستوى الثالث للصورة في قوله عن أخبار ذلك

---

(1) ذ: 1/3، ص: 410.

الصديق: «هي أسير في الآفاق من هبوب الرياح». وقد عبرت كلمة الآفاق عن هذا الاتساع المكاني المطلوب، وجاءت عبارة «هبوب الرياح» مناسبة لمقتضيات انتشار الروائح العطرة. فليس هبوب الرياح أسرع من ومض البرق، ولكن الذي يناسب مقدمات الصورة إنما هو «هبوب الرياح»، لا غيره.

وتذهب الصورة في التوسع حين يتصدى الكاتب للحديث عن آثار هذه الرياح التي تهب بذلك القدر من شذى الأزهار، فينتقل حينئذ إلى المستوى الرابع، وهو التلاؤم والتوافق اللذان يكونان بين النفوس المحبة للعطر الفوّاح، والأزهار التي تحمل الريح عبيرها، فيتم الامتزاج: «كأنها المصافاة بين الماء والرًّاح». ولكن الرياض فيها حسن للأرواح، وطيب للأنوف، وفيها منظر للعيون، وأنغام للأسماع، وكما أن طيب الذكر يطرق أسماع الناس في حركة انتشاره، فينبغي أن يكون في تلك الروضة ما تسعد به الآذان والعيون: «فترتع الأسماع من نضارتها في مرتع خصيب، وتَرْفُل من غَضَارتها في ثَوْب من الأُنْسِ قَشِيب».

كيف لا تَهتَزُّ نفوسنا لهذه الروضة الحسناء، بل كيف لا يكثر حسادها ومن بينهم جوارح الإنسان: «فلله هذه المناقب التي جعلت العين حاسدة للأذن...».

وينمو نسيج الصورة فإذا بانتشار الذكر الطيب: بضاعة رابحة، تَكْسَب كل يوم المزيد من المعجبين، المُقْبِلين على «الاستبضاع منها». وأخيراً فإن صورة البضاعة النافقة تثير في خيال الكاتب صورة المتسابقين إليها المتنافسين عليها التي تبدو في ركض الخيول الدهم، التي تعود من سباقها ذات «غرر وأوضاح» وهي علامات مميزة لها، تُعرف بواسطتها، وتُذكر بها وتلتقي أواخر الصورة بأوائلها، ففي الطرفين استفادة «إِحْمَاد»، في الأول تعبق كالأزهار، وتسافر مع الريح، وهي هنا خيول تجري في ميدان الفضائل...

هذه صورة متكاملة انطلقت من عناصر الطبيعة النباتية والفلكية، وخرجت عنها في حركات اتساع وانتشار مستمرة. وهذا هو الذي نسميه الصورة المركبة،

ذات الأبعاد المتباينة، ولكنها تتضافر كلها على تشكيل ملامحها الدقيقة.

وكما استمدوا صور اليسر والاطمئنان والرضى من الطبيعة، فربما استمدو منها أيضاً صور العنف، والغضب والسخط. ومن أمثلة ذلك قول القائل: «وقد دهمني عتابك وإجلابك بريح تعصف، ورعد يقصف، واستقبلني خطابك وإطْنابُك، بوبل يخشف، وسيل ينسف، بلغ الزبى وزاد، وغمر الربى والوهاد، لو أم الهلالي لاقتلع أزهاره، وطمس أنواره، أو اعتمد الميكالي لطمّ على قَرِيِّه، وطما على سريّه»[1].

هذه مقاطع من رقعة لابن الحداد في العتاب. وقد بنى على عناصر الغضب في الطبيعة صورته، وهي عناصر ترجع كلها إلى الماء الذي هو من المطر، الذي يأتي في سياق الإبراق والإرعاد. ولسنا في حاجة إلى إطالة الوقوف عند ملامح هذه الصورة لنبيّن من خلالها ما يضطرم في نفس الكاتب من سخط على مراسله الذي أتاه منه سيل جارف قلع الأزهار وطمس الأنوار.

و لكن الصورة في الأدب الأندلسي ليست حكرا على الطبيعة، فقد تُسْتَنْبَط من غيرها، بل إنها كثيراً ما تأتي ذات طبيعة بشريّة، حين تنطلق من فكرة التشخيص، بمعنى إسباغ الشخصية الإنسانية، وما فيها من ملامح وسلوكات، على موصوفات متنوعة.

من ذلك مثلاً صورة العروس التي كثيراً ما نجد ملامحها في أغراض مختلفة من الإنشاء الأدبي، ومن أَجمل ما ورد فيها، وأكمل نماذجها، وأغناها بالقرائن، فقرة لأبي القاسم بن الجد، كنا أوردناها في معرض الاستشهاد بها على عذوبة العبارة، وسلاسة مقاطعها، وهي كما يلي:

«وأما المودّة التي خطبتَ بفضلك بِكرها... فقد زففتها إليك مشرقة الجبين بنور الحق المبين، ضاحكة الترائب، على حسن الضرائب، تتأوّد في حلل الثناء، تَأَوّدَ الكاعب الحسناء، وتحمل من نُطَفِ الصَّفَاء، ما يُزرِي على

(1) ذ: 2/1، ص: 694.

الدِّيمَة الوَطْفَاء، فإنْ وافقت لديك وجهاً خصيباً، واستحقت من رضاك وقَبُولك نصيباً، فقد فاز قَدْحُها. . . »[1].

إنها مودة تخطب، وفعل الخطبة هذا هو الذي أجرى الصورة على النحْو الوارد في كلام ابن الجد، وكان مراسله عبد المجيد ابن عبدون الذي «خطب ودّه» قد أثار فيه ذلك «الفعل» نفس التداعيات التي أوصلته إلى تصور صداقة ابن الجد فتاة حسناء يخطبها[2]. غَيْر أنَّ صورة أبي القاسم بن الجد أوفى تفاصيل، حين حشد لفتاته كل الجزئيات التي تجعل منها عروساً بالفعل. ولكن الذي نعاتبه عليه أشد العتاب، ونؤاخذه عليه، كما نؤاخذ الفنان الماهر على تقصير صدر عنه، وكان بالإمكان تلافيه. . . هو عدم انتباهه إلى أنه يلغي الصورة إلغاءً قبيحاً، ويُعدمها بجرّة قلم حين يرتكب الخطأ الفادح الذي يرفع حجاب الوهم عن القارىء، وهو الذي يقيم عليه أساس فنّه.

لقد نسي ابن الجد أنه استعار للمودة المطلوبة منه صورة العروس، فإذَا به يقول «تتأوّد في حُلَل الثناء، تَأَوُّد الكَاعِب الحَسْنَاء». ففي المقطع الثاني فضح نفسه، ونَبَّهنا إلى أنها ليست فتاة حسناء، وإلاّ فما معنى أن نقول إن فُلاَنَة الحَسْنَاء تتأود كأنها امرأة حسناء؟. . .

إن جمال الصورة مبني على تواطؤ بين الكاتب والقـارىء، ومحتوى التواطؤ أن «يكذب» الكاتب، أو إن شئنا كلمة أَلْيَق قلنا: أن «يخترع» أو «يختلق»، والقارىء يُصدّق، ويقبَل منه ما يأتي به. فإذا لم يحترم الكاتب شروط هذا العقد فشل مخططه الفنّي.

ومن أجمل ما وقع من هذا التشخيص، بإخراج الموصوف في هيأة الفتاة المخطوبة: وإحكام التمويه، بذكر القرائن اللازمة من مهر، وزفاف، وخدر،

---

(1) ذ: 2/2، ص: 673.

(2) راجع ذلك في رسالته، ذ: 2/2، ص: 671.

وجلاء الخ... ما تم منه للأديب الكبير ابن خفاجة[1] حين كتب يستهدي ماء ورد[2].

وهناك صور أخرى تنحو منحى دينيّاً، وتعتمد على العناصر الإسلامية المتمثلة، بصفة خاصة، في الأماكن المقدسة.

ومن أكمل ما ورد من نماذج هذه الصورة قول عبد المجيد بن عبدون: «فوددت أن أعار جناحي طائر، فأَكُونَ لكعبة ذلك الجلال أول زائر، فأقرن هناك حجة بعمرة، وأفوز من عمادي... بنظرة، توسع عيني قرّة، ووجهي نضرة، وأعشو إلى ذلك الضياء، وأرى محلي من تلك السماء»[3].

إننا هنا أمام لوحة قدسية، منسجمة الجوانب، متلألئة الأنوار، تشع أركانها بأضواء روحانية غامرة، نعجب كيف استطاع الكاتب أن يوظفها هذا التوظيف البشري والواقع أنه رفع الصداقة التي خطبها من ابن الجد إلى مستوى رفيع غَدَتْ معه ذاتَ طابَع روحاني لا صلة لها بالمَادَّة.

وتبدو لنا الصورة مفتوحة على السماء منذ بدايتها، فإن رغبة العروج إلى تلك الآفاق الروحانية تسكن الكاتب، وتبدو في ذهنه جليّة، وهي التي وضعت بين عينيه صورة الطائر ذي الجناحين الذي يودّ أن يطير بهما.

وكل مراحل الصورة بعد ذلك، مراحل عبادة وقداسة من كعبة، وحج، وعمرة، وما إلى ذلك... وَأَجْمَل ما تختتم به هذه الرحلة قوله: «وأرى محلي من تلك السماء» فإذا بها تنتهي بمثل ما بدأت به: سماء في الأول، وسماء في الآخر...

ونحن لا ندري ما الذي كان في ذهن ابن عبدون؟ وما هي طبيعة هذه

---

(1) أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة شاعر، كاتب، من أشهر أدباء هذا العصر. وقد سبق لنا أن عرفنا به. أخباره في ذ: 2/3، ص: 541، وبها ثبت بمصادر ترجمته.

(2) في ذ: 2/3، ص: 545.

(3) ذ: 2/2، ص: 670.

التَّداعِيات التي آلت به إلى هذه الرموز القدسية؟. وإذا كان من المؤكد أنّ الصداقة تستطيع أن تحمل قدراً كبيراً من معالم الصفاء، ومخايل الحب الروحي، فإننا نشك في أن لا تكون معها سياقات أخرى في حياة ابن عبدون، جعلته يُخرج إقباله على مودة ابن الجد، ورغبته فيها هذا الإخراج الديني، ويضفي عليها هذا الطابع المقدس. ولا نظن أن ورع ابن الجد، واشتغاله بالفقه غريبان عن هذا التوجه ولكنهما لا يفسرانه بمفردهما.

هذه ملامح من بعض صور النثر في هذا العصر، ولعلّنا رأينا من خلالها أنّ الفنّ التصويري في الأدب شديد الصلة بالنفس، وطيد العلاقة بها، وأنه من العبث أن ننظر إليه على أنه مجرد استخدام فنّي، لأدوات متوفرة، يمكن أن يخرجها الأديب كيفما شاء.

ولو كنّا نعرف دقائق الظروف التي ينشىء فيها الكتّاب نثرهم، ودقائق الأغراض التي يتوخونها، لكان، ربما، في إمكاننا أن نجلو الكثير من طوايا النفس ومَكْنُونَات الضمير.

على أن هذا القول لا يلغي حقيقة أدبية أخرى وهي أن الصورة عمل فنّي بالدرجة الأولى. هي إحدى الدعائم التي لولاها لفقد الأدب خصائصه، وأضحى نثراً عادياً كالكلام الذي نستعمله، أو نؤلفه لنتناول من خلاله المسائل الموضوعية، التي لا يؤثر فيها كثيراً تغيرُ الأمزجة، واختلاف الطبائع[1].

والصورة، من زاوية أخرى، واحدة من أدوات الزخرفة والتحسين، سواء جاءت تشبيهاً أو استعارة، أو غير ذلك مما وضعت له المصطلحات الكثيرة. ولكنها تظل من نوع الزخارف الملازمة للأدب، الضرورية له، وليست من قبيل تلك الزخارف الخارجية التي يمكن أن يستغني عنها، والتي نستطيع أن نسميها «الزخارف المجلوبة» والتي سنبيّن بعض ألوانها في الصفحات القادمة.

* * * *

(1) انظر رأي محمد مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» طبعة نهضة مصر، بلا تاريخ، ص: 47 و 48 و 57.

5 ـ ألوان الزخارف المجلوبة:

بدا لنا، ونحن نحاول ترتيب مباحث هذا الفصل، أن أنواع الزخارف التي يستعملها الكتّاب، لتحسين إنشائهم، يمكن لنا أن نُمَيِّز بين قسمين هامين منها، يختلفان في طبيعتهما وفي وظيفتهما. فأما النوع الأول فهو من قبيل الزينة الداخلية، اللصيقة بالأدب، التي يحتاج إليها بالضرورة، حتى إنه لو خلا منها جملة لفقد بعضاً من مقوماته الجمالية التي لا يصبح فنّا بدونها. وهذه هي التي درسنا أبرز مظاهرها في الفقرات الماضية. وهي النسيج الفنّي للعبارة، والموسيقى، والصورة. وأما النوع الثاني فهو من قبيل المحسنات الكمالية. التي يحسن ورودها، إذا صادفت من صاحبها مهارة تجعله يعرف القدر المقبول منها، فلا يبالغ فيه، والموقع الذي تروق عنده، فلا توضع إلا فيه.

ولما كانت هذه المحسنات من الكثرة بحيث يمكن أن نسرد العشرات منها، فإننا نقتصر في هذه الأسطر على دراسة أكثر أنواعها صلة بالفنّ النثري، ولا سيما تلك التي تمد الجُسُور بينه وبين الشعر، أو ترصّع نصوصه بإمدادات من القرآن الكريم، وحديث الرسول، عليه الصلاة والسلام، وأمثال العرب ووقائع تاريخهم وما يلتحق بذلك. وقد وجدنا أن هذه المحسنات التي تنتمي إلى النوع الثاني المذكور، ليست ضرورية للفن الأدبي، وليست من صميم متطلباته الجمالية ولذلك سميناها الزخارف المجلوبة.

وقد تناول الناقد الأندلسي أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي هذا النوع من الزخرف بالحديث في كتابه «إحكام صنعة الكلام» وجمع الأصناف التي أشرنا إليها أعلاه تحت تسمية «المُرَصَّع» وفسر هذه التسمية بقوله: «وسمينا هذا النوع: «المُرصَّع» لأنه رُصِّع بالأخبار، والأمثال، والأشعار، وروايات القرآن، وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو، والعروض، وحلّ أبيات القريض»[1].

وليس يهمنا كثيراً كيف يسمّى هذا النوع من الزخارف المجتمعة، وإنما

(1) «إحكام صنعة الكلام»، ص: 130.

الذي نريد الوقوف عنده، من خلال بعض الأمثلة التطبيقية هو جانبان اثنان: أحدهما يتصل بمَجْلُوبات خارجية غايتها الدعم والتقوية، والآخر تكون فيه هذه المجلوبات غايتُها: التلميح والترويح.

أ ـ المجلوبات الهادفة إلى التقوية:

المزج بين النثر والشعر: لأبي عامر بن شهيد، فلسفة في هذا المزج لعلّها تصلح أن تعبر عن رأي أكثر من يذهبون مذهبه فيه. وقد صاغها في قوله: «ولما طال الكلام ـ أيد الله المؤتمن ـ ولم يبلغ مملوكه الغاية التي إليها قصد، ولا استوفى من الإيراد ما إيّاه اعتمد، خشي أن يصيبه ما يصيب التطويل من السآمة المخصوصة به، والملال الموقوف عليه، فَفَصَّلَه بنظم فيه عون على الدرس، وتنبيه لشهوة النفس»[1].

فالشعر حيئنذ، يؤتى به ـ حسب هذا الرأي ـ لمنع السآمة عن النفس. وهذا من خصائص الأدب العربي، فيما يبدو، وإلا فأية سآمة تكون حين يسترسل الإنسان في قراءة النثر. ولعلّ الأقرب إلى الصواب، أن العقلية العربية هي عقلية شعر، وأن الذوق العربي لا يكاد يَقْوَى على مفارقته، فلمّا تطورت أغراض النثر، ودخل المجالات التي دخلها، لم يقو أصحابه على هجر الشعر، فأوجدوا أساليب متنوعة لاستجلابه.

ثم غدا هذا المزج برهاناً على البراعة، ودليلاً على المهارة، فإذا تحلت به الرقعة من النثر، عُدّ ذلك مما يستحق الكاتب عليه مدحاً وتنويهاً. ويكفي أن نمثل لذلك بما ورد في رسالة لأبي الوليد محمد بن عبد العزيز المعلم، وقد كتبها عن المعتضد إلى الفقيه أبي حفص الهوزني، قال له فيها: «وَرَدَني كتابك الأثير، المُقابل بينَ النثر البليغ والنظم البديع، تصرفت فيهما تصرف مَن إذا حاك الكلام طرّز، وإذا غشي ميدان البيان برّز، وأخذ بآفاق العلوم، وأَشْرَقَتْ خواطره فيها كإشراق النجوم»[2].

(1) ذ: 1/1، ص: 205.

(2) ذ: 1/2، ص: 118.

إن هاهنا دليلاً واضحاً على أن المزج بين النثر والشعر، حين يكون من نظام صاحب الرقعة. كما هو واضح، يحسن وقعه عند المرسل إليه، ويستفزه إلى إطلاق مثل هذه الأوصاف.

ويبدو أن هذه الطريقة لها من القيمة، عند بعض الأدباء، ما يجعلهم يعتذرون إلى من يخاطبونه برقاعهم من عدم التمكن ـ لسبب ما ـ من تزيين نثرهم بإضافة ما ينظمونه من الشعر إليه. وهذا ما نفهمه، بجلاء، من كلام أبي بكر بن القصيرة في رسالته إلى ابن الجدّ، حين كتب إليه في آخرها يقول: «وأنا أعتذر إليك من الاقتضاب، وأن لا ألم في النظم بَجَـوَاب، بما لا يذهب عليك من الأعذار، ولا يستتر دونك من الأسباب، وأنت بمعاليك تقبل العذر، وتتأوّل، أجمل تأوّل، الأمر»[1].

ومما يزيدنا فهماً لضيق الكاتب من عدم إلمامه بالنظم كما قال، أنه يرد على رسالة ضمنها كاتبها قصيدة بليغة[2]، وكانت رسوم المجاملة، وتقاليد المراسلة وضرورات المحافظة على الصيت الأدبي تقتضي كلها أن يـرد على الشعر بالشعر، كما ردّ على النثر بالنثر.

هذا جانب من إيراد الشعر في سياق الكتابة. وهو يختص، كما رأينا، بما يكون منه من نظم صاحبه. وهناك جوانب أخرى يأتي فيها الشعر مستعاراً من أصحابه ليقضي به المستعير أربا فنيا لا يخرج عن باب من أبواب تقوية كلامه به، وتحسين إنشائه بضم بعض أجزائه إليه.

ولهم في ذلك طرائق مختلفة من أشهرها إيراده محلولاً، وهو إدراج شطر من بيت، أو أكثر من ذلك أو أقلّ، ضمن الكلام، حتى ليأتي كأنه جزء من إنشاء صاحب الرقعة. والأمثلة على ذلك لا حصر لها، منها قول أبي الفضل بن حسداي الإسلامي: «ولا فتاة عروب إلا وهي تستغشي من غير نعسة رجاء في

---

(1) ذ: 1/2، ص: 297.

(2) نفسه، ص: 295.

لقاء خيالك، ولا محجوبة مصونة إلا وهي ترقَع الكُوَى بِالمَحاجِر لِمَرِّك»[1].

فقد نثر الكاتب في هذا القول بيتين مشهورين الأول منهما لمجنون ليلى، وهو قوله:

وإنّي لأَسْتَغْشي وَمــا بِيَ نَعْسَــةٌ لَعَــلَّ خيَالاً مِنْـكِ، يَلْقى خَيَالِيَـا

والثاني من قول عمر بن أبي ربيعة:

وَكُنَّ إِذَا أَبْصَــرْنَنِي أَوْ سَمِعْنَنِـي سَعْيْنَ فَرَقَّعْنَ ٱلْكُوىَ بِالمَحَاجِرِ[2]

وهذا نوع متطور من حلّ الشعر، وربما جاء الشاهد محتفظاً بِنَسَقِه الأصلي، وترتيب كلماته، كما في قول من قال: «ولا تأس على أعراض الدنيا فهي رهينة بزوال وذهاب، وكل الذي فوق التراب تراب»[3] فمن الواضح أنه هنا قد ضمن كلامه عَجُزَ بيت للمتنبي هو:

إِذَا نِلْتُ مِنك الوُدَّ فـالمَالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الذِي فَـوْقَ الرُّابِ، تُـرَابُ

وقد أنشأ الكتّاب من الرقاع، ما أكثروا فيه من هذه الزخارف المتمثلة في حلّ الشعر، وإخْرَاج معانيه وألفاظه ضمن كـلامهم، حتى أثقلوا على القارىء، وخرجوا من الحدّ المقبول إلى الحد المرذول، وحتى عدّه بعض النقاد، مثل ابن بسام، نوعاً من السرقة الأدبية، والسطو على ما للأدباء الآخرين من معاني وألفاظ، فقال عن ابن زيدون: «وأبو الوليد... على كثيـر إحسانـه، كثير الاهتدام، في النثار والنظام»[4].

*** تضمين القرآن والحديث:**

إذا كان الأدباء، والكتّاب منهم بخاصة، يمدون أيديهم إلى التراث الأدبي يستخرجون منه ما يدعم أقوالهم، وما يقوي معانيهم، فإن لهم في كلام الله عزّ

---

(1) ذ. 1/3، ص: 478.

(2) ذ: 1/3، ص: 473، هامش المحقق.

(3) نفسه، ص: 450.

(4) ذ: 1/1، ص: 35.

وجلّ، وفي أَحَاديث رسوله، عليه الصلاة والسلام، مَعِيناً لا يَنْضُب يستخرجون منه ألواناً من المقوّيات لِكَلَامِهِـمْ، ولا سيما في بعض السياقات العاطفيّة والروحية المعلومة.

ومن أبرز ذلك، السياق الوعظي، الذي يروم صاحبه تصفية النفس بواسطة تنبيهها إلى حقائق أزلية، فيكون كلام الله وحديث رسوله خير ما يرسم على هديه طريق الحق، ويرشد إلى السير فيه. ولنا من قول أبي عمر بن عيسى الألبيري خير ما تمثل به لهذا المنهج. فقد وصف من عمل النفس الخيرة ما وصف، ورصف من نعوتها من رصف، حتى إنه وجد هذه السبيل تُفْضِي به، بصفة شبه آلية، إلى آية من القرآن الكريم، دون أن ينص على أنه سيوردها، وإنما يضمنها كلامه تضميناً. قال: عن تلك النفوس الطاهرة: «شَرِبَتْ بكأس حبه، فرفضت الأسباب، وخرقت الحجاب، وبيض وجوهها البرهان، وأثلجها البيان، ﴿وُجُـوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَة، إِلَى رَبِّها نَاظِرَة﴾ فرحمانهم عَلاَّمُهُـمْ، وَجَبّارهُمْ رَزَّاقُهُم...»[1].

وكما يدرجون آيات القرآن الكريم ويضمنون كلامهم على النحو الذي أشرنا إليه فإنهم كثيراً ما يمهدون لقوله عزّ وجلّ بعبارات تدل على ذلك، كأن يقولوا: «فَحُقَّ لَه ألاّ يجزع إذا دَهَى خطب، فإن الفَرَجَ معه، وألاّ يَهْلَعَ إنْ عَدَا كَرِبٌ، فإن الله قد رآه وسمعه، ولا سيما إن قُصِد بظُلمٍ واعتُمِد ببَغْيٍ، ففي التنزيل: ﴿ثم بُغِيَ عَلَيْهِ لَيَنْصُرَنَّهُ اللهُ﴾[2]. وربما جاء التمهيد بطريقة أخرى فيها بعض التفنّن مع الالتزام بالإشارة إلى أنه آي القرآن، كما في هذا المثال: «وَبرَّ اللهُ تَعالَى وصَدَقَ في قولـه: ﴿أَوَلَمْ يَـرَوا أَنَّـا نَـأْتِي الأَرضَ نَنْقُصُهـا مِنْ أَطْرَافِها﴾»[3]. فلم يأت إدراج الآية بصفة تقطع سياق الكـلام. وللكاتب نفسه طرائق أكثر تفنّناً من هذه في الاستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة. من ذلك استعمال لَفْظَةٍ أو أَكْثَر من القرآن الكريم لتقديم حكمٍ ما، ثم نفيه بالآية التي

---

(1) ذ: 2/1، ص: 849: ـ والآية: القيامة: 22.

(2) ذ: 1/3، ص: 366 ـ والآية: الحج: 60.

(3) ذ: 1/3، ص: 369 ـ والآية: من الرعد: 41.

استعار منها تلك الكلمات كقوله: «وكان قد فكر وقدر ﴿فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّر، ثم قُتِلَ كيفَ قَدَّر﴾[1]، وواضح أنه قد استفاد من الآية التي قبل هذه والتي فيها قوله تعالى: ﴿إِنَّه فَكَّرَ وقَدَّر﴾[2]، ولكنه لم يوردها، وإنما استعار منها كلمتي «فكّر» و «قدّر» وتعجب منهما بالآية التي ذكرناها.

ولعلَّ من أبرع مظاهر تفنّنهم: الملاقاة بين آيتين من سورتين مختلفتين وَإيجَاد رابط معنوي بينهما ليَظهَرا كأنما هما من سياق واحد، تكمّل إحداهما الأخرى. ومن أمثلة ذلك ما وجدناه عند الكاتب المذكور نفسه، وذلك في قوله: «فإذَا بِه قَد نُشِرَ من قَبره، وشَقِيَ بِضُرِّهِ، حِينَ رَمَـاهُ بِسَهْمِهِ، وَأَخَذَهُ بِحُكْمِهِ وَأَتَاهُ بِعِلمِه ﴿وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إذَا أَخَذَ القُرى وَهيَ ظَالِمَة﴾[3] وجَزَاؤُهُ إذَا جَازَى القُلُوبَ وَهيَ آثِمَة ﴿ولا يظْلِمُ رَبُّكَ أَحَداً﴾[4]، ﴿فَإِنَّهُ يَسْلُكُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ رَصَداً﴾[5].

فها هنا نوع من التأليف بين آيات من ثلاث صور، ولئن جاءت الآية الثانية من سورة الكهف، وكأنها تأكيد معنوي لمعنى العـدل الربـاني في معاقبـة الظالمين، فإن الآية الثالثة، جاءت كما لو كانت تتمة لسياق المعنى، بإضافة دلالات جديدة إليه. وقد حذف الكاتب من مبادىء الآية ما حذف، ليتهيأ له هذا الشكل المعنوي الذي أراد.

وربما جاء تضمين آيات القرآن الكريم بطريقة أخفى وأقل ظهوراً، وذلك بإيرادها كأنها وصف لما قبلها، ويشترط في هذه الحال أن تكون من النوع القصير، كقول الكاتب: «طلعت منها شَجَرَةٌ مُباركَة النَّوى ﴿أَصْلُها ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء﴾[6]، وقد تأتي على أنها مقول القول الصادر عن المتكلم، نحو:

---

(1) ذ: 1/3، ص: 366ـ والآية: من المدثر: 19.

(2) المدثر: 18.

(3) ذ: 1/3، ص: 366. والآية: من هود: 102.

(4) الكهف: 49. ذ: 1/3، ص: 367.

(5) نفسه. والآية في سورة الجن: 27.

(6) : 1/3، ص: 432. والآية في سورة إبراهيم: 24.

«إلى أن وَصلتُ مَحلَّ العُلْيا، ومنتهى سِدْرَة الدُّنيا، حضرةِ المعتضد بالله، وقلت: ﴿فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ﴾[1].

ويجيء أحياناً في كلام الكاتب العادي، كأنه ينتقي من القرآن أجزاء من عبارات ثم يجمع بعضَها إلى بعضٍ ويؤلف منها كلاماً إنشائياً يُعرب به عمّا في نفسه فالذي لا يحفظ القرآن، أو الأجزاء المشار إليها منه، يلتبس عليه الأمر ويظن أن الكلام للمؤلف. ومن أمثلة ذلك: «وميل بنا إلى» «التاج» وهو مصنع على مفرق القصر، من جانب البحر، مُرّدَ من قَوارِير، . . . فممن يقول هو قبة الفلك، وممن يقول هو السَّمَاءُ ذَاتُ الحُبُك، وإنهم ﴿لَفِي قَوْلٍ مُخْتَلِف، يُؤْفَكُ عَنْهُ مَن أُفِكَ﴾[2].

والوجوه التي يستخدم فيها كتّاب العرب كـلام الله، عزّ وجـلّ، هذا الاستخدام الفني، كثيرة لا نطمح ـ في بَحْثنا هذا ـ إلى إحصائها عدداً، وإنما ألمعنا منها بنماذج تدل على ما قصدنا إليه من بيان هذا اللّون من الزخارف المجلوبة التي يرصع بها الأدباء إنشاءهم، ويحلّونه بها. وهم يستخدمون أيضاً أحاديث الرسول، عليه الصلاة والسلام، في أغراض شبيهة بما أتينا الآن على ذكره.

فقد وجدنا أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام تدرج كثيراً في الرقاع النثرية، ولكن الكتّاب لا يظهرون نفس القدرة على التفنّن في إيرادها، ولذلك جاءت في الغالب في سياق تقليدي كأن يأتي ذلك في قالب التذكر: «وتذكر قوله عليه السلام: لا تُوَلَّه والدةٌ عَلى وَلَدِها»[3]. وربما جاء ذلك في قالب تقليدي أكثر من السابق، فهم إن لم يأتوا بالسند، ذكروا المصدر الذي روى الحديث، كقولهم: «وروى ابن الكلبي قال: جاء قوم إلى النبي ﷺ. . .»[4] وهي الحكاية

(1) ذ: 1/3، ص: 447. والآية في سورة الرعد: 24.

(2) ذ: 1/3، ص: 432. والآية في سورة الذاريات: 8.

(3) ذ: 2/2، ص: 757.

(4) ذ: 1/2، ص: 455.

التي يدلهم فيها بيت للشاعر امرىء القيس على عين ماء تنقذهم من الهلاك، فيقول الرسول، حسب هذه الرواية، عن امرىء القيس «ذلك رجل مذكور في الدنيا، شريف فيها، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار»[1].

ومن أساليبهم في أدراج الحديث النبوي الاكتفاء منه بالجزء اليسير، بل الكلمة الواحدة، وهذا نحو قول أحد الكتّاب: «وكقوله عليه السلام لعائشة: يا حميراء»[2].

بيد أن أغرب أساليبهم في ذلك، أن يكتفوا بالإشارة إلى معنى الحديث، ومضمونه العام، دون أن يذكروا منه لا عبارة، ولا كلمة تحدده أو تدل عليه، مما يصعب معه التعرف على الحديث المقصود، إلا أن يكون مشهوراً شهرة واسعة، لا يمكن أن يجهل أمره طالب أدب، أو مشتغل به. ولا نظنّ أن هذه الحال تنطبق على قول الكاتب: «وقديماً استعيذ من شرّ النسوان... وقد قال عليه السلام فيهن ما قال، وأنذر وأعذر...»[3]. لقد جاء هذا الكلام في سياق رقعة أنشئت على لسان فارّ من السجن، يعتذر إلى الملك عن الفعل الذي أورده تلك الموارد ونحن نعتقد أنه يكنّى بكلامه عن الفتنة، وإحْدَاث البلبلة والفوضى في صفوف المسلمين. وأن الكلام هنا لا شأن له بالمرأة والنساء.

هذه نماذج قليلة، ولكنها كافية في بيان مجموعة من الأساليب، يصطنعها الكتّاب لتقوية كلامهم، والاستشهادِ على ما يسوقونه من أفكارٍ بمُعِينَاتٍ خارجية يستمدّونها من القرآن والحديث، أو من التراث الأدبي والتاريخي، كالأمثال المضروبة، والإشارة إلى الوقائع، والأساطير، وما حدث للعرب ولغيرهم من الأقوام في سالف الأزمان.

وقد يُحَلُّونَ رِقاعهم ويُوَشُّون حُلَلَها بمجلوبات خارجية من نوع آخر، تكون الغاية منها هي التمليح والترويح، لا دعم الآراء وتقويتها.

---

(1) نفسه.

(2) ذ: 2/2، ص: 758.

(3) نفسه، ص: 764.

ب ـ المجلوبات الهادفة إلى التَّمْليح[1] والترويح:

نريد أن نحصر الحديث عن هذه الناحية من التنميق في نقطة واحدة هي استخدام الألفاظ الاصطلاحية المستعملة في مختلف العلوم: العربية واليونانية، للتَّمْليح بها. وهي في الوقت ذاته تدل على ثقافة كتّاب هذا العصر الواسعة، وامتدادها إلى ميادين من العلم نائية عن الثقافة الأدبية التقليدية، مما يبرهن على مدى ما أصابته من رواج بعد أن رفع عنها الحجر الذي كان مسلطاً عليها، قبل عهد ملوك الطوائف[2] ولنا منها أضرب نلخصها في الفقرات التالية:

ـ مصطلحات النحو:

ومن أطرف ما وقع من النصوص التي غنيت بهذا الضرب من الزخرف، رسالة لأبي إسحاق بن خفاجة، وهي طويلة، نقتطف منها بعض تعابيرها. منها قوله: «أطال الله بقاء سيّدي... ما انحذفت ياء «يرمي» للجزم، واعتَلَّت واو «يغزو» لِمَوْضِعِ الضَّمّ. كتبت عن ودّ قَدُم هو الحال لم يلحقها انتقال، وعهد كرُم هو الفعل لم يدخله اعتلال... وأنت بمجدك جماع أبواب الظرف، تأخذ نفسك العلية بمطالعة باب الصرف، ودرس حروف العطف... وكتابي هذا حرف صلة فلا تحذفه، وفعل ماض فلا تجزمه، حتى تعود الحال الأولى صفة، وتصير هذه النكرة معرفة...»[3].

هذا قليل من كثير ممّا جاء وافراً في رسالة ابن خفاجة، وكان عندهم يدل على تمكن من ناصية اللغة، وامتلاك لأعنة البيان وتصرف فيها. وهو عنصر من عناصر الزخرفة التي يسمّى النص، إذا احتواها، «مُرَصَّعاً»، كما كنّا رأينا عند أبي القاسم الكلاعي[4].

---

(1) في صحاح الجوهري: «يقال مَلَّحَ الشَّاعِر إذا أَتَى بشيء مليح».

(2) وكنا تناولنا هذا الموضوع بتوسع في الباب الأول من هذا البحث.

(3) ذ: 2/3، ص: 546.

(4) كتاب «إحكام صنعة الكلام» للكلاعي، ص: 130. وقد أورد المؤلف نصّ ابن خفاجة، مروياً عن ابن بسام، عل أنه أحد النماذج التي تمثل النوع الذي سمّاه «المرصّع».

ونحن لو فتشنا فيه، ولا سيما عندما يأتي على هذا النّحو من الكثرة، حتى لتزدحم به العبارات ازدحاماً، لما وجدنا فيه، على الحقيقة، شيئاً ينسبه إلى الملاحة، أو يكون فيه علامة متميزة من علامات الجمال. . . لأن هذا الأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة من طرائق التصنّع والتعقيد. وهو إن كان لا بد أن يدلّ على شيء، فهو ينبيء بقدرة «تقنيّة» على توظيف مصطلحات النحو والصرف هذا التوظيف البارد. وربما كان يَمْلُحُ فعلاً لو أن الكاتب اكتفى فيه بشيء قليل يحسن في الذوق ولا يُثْقِل على النفس.

هذه جناية التيارات المكتسحة التي لا يكاد يقوى شيء على الوقوف في طريقها وإلاّ فإن عند أبي إسحاق بن خفاجة من موهبة الفن الصحيحة، والقدرة على التمليح بمعالم الجمال الحقة ما كان حريّاً بصرفه عن ركوب هذه المراكب المستقبحة.

مصطلحات دينية:

وقد استعمل الأدباء أيضاً المصطلحات الدينية، دون أن يوظفوها ذلك التوظيف الصناعي الذي بدا في كلمات النحو عند ابن خفاجة. ومع ذلك فإن النموذج الذي نذكره للفقيه أبي عمر أحمد بن عيسى الإلبيري[1] مشحون بالمصطلحات الصوفية واللاهوتية. وقد بدا لنا بوضوح أن الكاتب يتصيدها أينما كانت، ويدفع نحوها التعبير دفعاً، ليستعملها فيه. ومن أمثلة الاستعمالات التي وردت فيها، قوله: «دار بك فلك المعرفة في ملكوته، وغابت نجوم الحكمة في جبروته، وهيأتك يد القدرة هيأة روحانية، وأحياك روح القدس حياة إلهية، وألبستك الشريعة لباس التقوى. . . إن لله يا أخي عباداً أقام أرواحهم بِقَيُّومِيَّتِه على صراط مستقيم. . .»[2].

ولقد جاء في هذه الرسالة، من هذه المصطلحات، نظيرُ ما جاء في رسالة

---

(1) أبو عمر أحمد بن عيسى الألبيري: سبقت الإشارة إليه، من الكتاب والشعراء وأهل علم الكلام يكون قد توفي سنة 429. وانظر ذ: 2/1، ص: 847 وهامش المحقق فيها.

(2) ذ: 2/1، ص: 849.

أَبي إسحاق من كلمات النحو، أو أكثر. ولم يستفد الفنّ منها ـ للأسف ـ أيضاً، لأن الفنّ لا يكون بمثل هذ الأساليب التي تجافي الفطرة. ولو جاءت كلمات بأعيانها، في أماكن قليلة، لكانت ربما دلّت على البراعة، أكثر مما دلّ عليها هذا الحشد الذي هو في الغلو والمبالغة أدخل منه في شيء آخر.

مصطلحـات العلوم العقلية:

كنا في مباحثنا السابقة، ولا سيما في الفصل الثاني من هذا الباب، أَلْمَعْنا إلى عناية أبي الفضل بن حسداي بمصطلحات الطب والفلك، وكان له اشتغال بهذين العلمين، وقد جات تلك المصطلحات في المراسلة التي أجراها بين المنجم المصاب في إحدى عينيه والطبيب المصاب في إحدى خصييه[1] وإذا كان من سياق حققت فيه كلمات العلوم قدراً من التمليح، وحَسُن وقعها في الذوق، فهو هناك. لأن ابن حسداي لم يكثر منها ولم يستكرهها على مواقعها، فجاءت كما لو كانت طبيعيّة الورود في سياقها.

وكثيراً ما كان الأدباء يملّحون بهذه المصطلحات في الرقاع التي يوجّهونها إلى أهل علم من العلوم، أو إلى من يتعاطى فنّاً من الفنون، فيديرون الكلام في إنشائهم على مصطلحات ذلك العلم أو الفنّ.

فلئن كان أبو الفضل بن حسداي قريباً من الفلك والطبّ، لإلمام له بهما، مما يسوّغ استعماله لكلماتهما، بالإضافة إلى أن الموضوع الذي طرقه يدور أساساً حول جارحة لازمة لمراقبة الأفلاك وهي العين، وعلة لا بدّ من الحديث عن دائها ودوائها... فإن أبا عبدالله بن الحداد[2] يستمد عذره أيضاً من أنه يكتب إلى أبي بكر الخولاني المنجم[3] ولذلك نراه يهجم عليه بمثل هذا السيل من المصطلحات الفلكية: «لو أنصفك الزمان الذي أنت غرّة أيامه، ودرّة نظامه،

---

(1) ذ: 1/3، ص: 474 إلى 485 وتكثر المصطلحات ص: 473 و 482 و 483.

(2) أبو عبدالله بن الحداد: سبق التعريف به. توفي نحو 480 هـ. (ذ: 2/1، ص: 691).

(3) هو منجم المعتمد بن عباد، وكان صديقاً لابن بسام.

لكنت أحق بالسرطان من الزبرقان، وأولى بالميزان من كيوان وأحجى بعلوّ المراتب من سائر الكواكب. . . » إلخ[1].

بيد أنه قد يستعمل مثل هذه المصطلحات من لا هو يعرف عنه انتماء إلى علمها، أو اشتغال بفنّها، ولا هو يكتب بها إلى ذي حرفة أو اختصاص. فهي غريبة الموارد والمصادر، غريبة عمن يستعملها في إنشائه، وعمن ترسل الرّقعة إليه. ولنا من هذا القبيل ما جاء في رسالة للوزير ابن عباس «إلى أهل غرناطة» حين قال لهم «انحرفت عنكم على زاوية المقة كي لا أهان، . . . وجعلتموني مركز دائرتكم في اللفظ، وعين سعايتكم في القصد»[2].

ومن الواضح أن ابن عباس لا يغالي في هذا الاستعمال، ولا يلجأ فيه إلى الشَّطَطِ والتعقيد. غَيْر أن الذي لا بدّ من الإشارة إليه هو أنّ الرقعة المعنية قد جاءت محشوَّة بأنواع الإشارات، فكان منها هاتان الإشارتان الرياضيتان: الانحراف على الزاوية، ومركز الدائرة، ولها غير ذلك مما له صلة بأنواع أخرى من «الترصيع».

وهكذا نرى أن هذه الزخارف التي كان يحفل بها أدباء العصور القديمة، ويحرص الكتّاب على أن لا يخلو إنشاؤهم من أوصافها الكثيرة، لم تكن تُضيفُ ـ في تقويم أذواقنا اليوم ـ جمالاً فنياً له قيمة ما، وإنما كانت تدل على سعة في العلم، وقدرة على التصرف في أنواع تلك الأساليب.

* * *

6 ـ حقيقة الأصالة:

عندما يؤرخ الدارسون المحدثون من العرب لشاعر أو كاتب من شعراء المشرق العربي وكتّابه، لا يخطر ببالهم ـ غالباً ـ أن يشيروا إلى أن هذا الشاعر العراقي، مثلا: كان تلميذاً لأخ له شامي عاصره أو تقدم عليه. ولا يستخرجون

(1) ذ: 2/1، ص: 708.

(2) نفسه، ص: 649.

من ذلك حقيقة شاملة وهي أن شعراء العراق كلهم، كانوا ظلالاً لشعراء الشام. ولا يخطر ببال أولئك الدارسين مثلا أن يقولوا إن الشاعـر الشامي فلانا، كان يترسم إخوان له في بادية الحجاز ونجد، أو أن كتاب القطر المصري كانوا صدى يحكون الأصوات الإنشائية الأصيلة في بلاد العراق، ثم يستنتجون من ذلك أن كل ما كتبه هؤلاء وأولئـك في جميع عصورهم، نسخة مصورة، مطابقة للأصل المحفوظ في هذا المكان أو ذاك. وإذا حدث أن أومأ بعض الباحثين إلى شيء من هذا القبيل، جاء في سياق عابر، وفي اطار الامتدادات الطبيعية للتأثير الأدبي الذي يكون بين أدباء الرقعة الثقافية والحضارية الواحدة.

لكنهم، ما إنْ يتناولوا أحد أدباء المغرب والأندلس، حتى ينقلب البحث العلمي إلى محكمة تفتيش، سطحية في أكثر الأحيان، لا تلتزم بقواعد العلم، ولا بقوانين البحث، فيخلصون سريعاً من بعض المقارنات إلى نتائج عامة، وأحكام مطلقة، مؤداها أن ذلك الأديب، وكل أدباء ذلك البلد، في جميع العصور، ليسوا إلا نسخة من «أساتذتهم» المنتمين إلى وحدة ثقافية وسياسية وحضارية كاملة، تسمّى «المشرق» فيقال: «قلدوا أساتذتهم المشارقة»[1].

ومن هذه الأحكام ما يدفع، فعلاً إلى الضحك، لأنها في سذاجتها تصور الكاتب أو الشاعر الأندلسي الواحد، مثلا، كما لو كان نتاجاً لمجموعة من الأساتذة مختلفين: مشارب، ومنازع، وانتماءات أدبية. وكأن خلاصة أعمالهم قد صيغت في عمله، والتقَتْ جوانبهم الأدبية المتباينة في أدبه[2].

والواقع أن هذا منهج منحرف، لا يفيد الأدب العربي لا في مشرقه، ولا في مغربه، لأنه يجافي حقائق جوهرية لا مجال لإنكارها أو التنكر لها، منها:

---

(1) مما يضحك: قول صاحب الكتاب الذي سنذكره بعد حين: «على أن الأمر الذي لا شكّ فيه هو أن كل كتّاب الأندلس بغير استثناء تلامذة في موضوعاتهم وأساليبهم للكتّاب المشارقة...» ص 609.

(2) وهكذا فإن ابن زيدون يصبح تلميذاً لهؤلاء كلهم: الجاحظ، ابن قتيبة، عمرو ابن مسعدة، ابن العميد، الخورازمي، الصابي، أبي الفرج الببغاء!! (نفسه ص : 592).

1 ـ إن الأندلس، ليست غريبة عن جسم الأمة العربية حتى لا ننظر إلى أدبها إلّا من زاوية ماذا أخذت عن أدب المشرق وماذا لم تأخذ عنه. إن السؤال نفسه غير منهجي. وإلا لوجب أولاً أن نحدد ما هو «المشرق» حين يستعمل في هذا السياق وما هي الشروط التي يكون بها الأدب مشرقياً، وما هي المقاييس التي نحكمها في التمييز بين الكيانات العديدة التي كانت في «المشرق» منذ مطلع القرن الرابع، وحتى قبل ذلك.

2 ـ إن النظر إلى الأدب الأندلسي، والمغربي بوجه عام، من زاوية التأثر والتأثير وحدها، يهدر تلك الشحنة العاطفية الكبرى التي كانت تشدّ أهل هذه الأصقاع إلى ما يسمّى ببلاد المشرق لأنها عندهم دينياً: مَهْبِط الوَحْي، وجِنْسِيّاً: مَدْرَج الأجداد، وثقافِيّاً: مَوطِن العَرَبية الأول، ومُنْبَعَثُها الأصلي.

3 ـ إن تعلّق الأندلسيين بالمشرق، وَهُمْ أبعدُ نقطة في جسم الأمة الممتد إلى الغرب، والتي تَكْتَنِفُها طوائف لا تُحصَى من الأعداء (يجمع بينها، ويؤلف شتاتها غاية واحدة هي: القضاءُ على هذا الجزء وبَتْرُه من الجسم الممتد)، هو الذي يمنحهم عناصر ذاتيتهم التي يُقَاوِمُون من أجلها. فهل يعجب ذو عقل إذا رأى تَشبُّثَ الجزء بالكُلّ، وعَايَنَ وُلوعَهُ بإثبات أصالته بوصفه جزءاً من هذه الأمة، يتحسَّس ما يجري فيها؛ ويُسارِعُ إلى إنشاء مثل ما تنشئه الأجزاء الأخرى فيها من أدبٍ، وفنٍّ، وعلم، ليكون ذلك، أمامَ نفسه، وأمام غيره، شاهداً ودليلاً على أنه منها، بل على أنه الجُزْءُ الحيُّ، النابض، المتوقد فيها؟

كيف جاز لبعض الدراسين اليوم أن يتجاهلوا هذه الحقائق وغيرها، وأن يستسلموا لعقدة «هذه بضاعتنا ردّت إلينا» القديمة، فلا ينظروا إلى أدب، أُنْشِىءَ في ظرف من أقسى ظروف العرب التاريخية، وفي فترة من أشد فترات العنف الذي تميز به تاريخ صراعهم مع الغرب، ألا ينظروا إليه إلا على أنه تقليد لأدب المشرق؟ وهل يصح عقلاً أن لا يكون أدب شعب بأكمله، طوال قرون من الزمن، إلا صيغاً وأساليب قلدها رجالُه عن غيرهم من الأدباء؟

ولنستعرض من هذه الآراء، قدراً يسيراً من كتاب واحد، لنُبَيِّن مدى

التضليل الذي يمكن أن ينشأ عن الانسياق وراء الآراء الجاهزة، أو الانخداع بمظاهر جزئية حتى لتغطي الشجرة الواحدة عندهم الغابة الكثيفة!...

أما الكتاب المذكور فهو: «الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه»[1] لمصطفى الشكعة. وهو في نحو 720 صفحة لا ينال منها النثر إلا نحو 140 صفحة. ومع ذلك يبدأ أوّل كلام عن هذا النثر، بإطلاق حكم لا «استئناف» فيه وهو أنه: «يقتفي أثر قرينه في المشرق، وينسج على منواله، ويسير على نهجه، ويجري في مضماره»[2].

ويحاول الكاتب أن ينصف، في إطار التبعية المذكورة، بعض الأدباء الأندلسيين ويعترف لهم بالفضل، ولكنه سرعان ما يعود إلى نمط تلك الأحكام، فإذا منها قوله: «إن رسائل ابن برد، وابن زيدون، وابن شهيد، وابن دراج، ولسان الدين (بن الخطيب) ومن إليهم، تحتل مقام الإعجاب والتقدير، وإن كانت تسير تماماً على منهج رسائل الأعلام من الكتاب المشرقيين، سواء منها الرسائل الديوانية أم الرسائل الإخوانية»[3].

هل يمكن أن يصدر كلام كهذا عمن لا تنقصه تجربة ولا اطلاع؟ ماذا يقصد؟ أهي قوالب التعبير بما فيها من سجع وجناس، إذن فماذا نقول عن كلامنا هذا وقد زالت منه هذه الزخارف، لعله ينبغي أن يكون أيضاً، تقليداً في ذلك لإخواننا في المشرق، وكل من فيه، يقلد بعضهم بعضاً!... أم أنَّ المقصود هو معاني النص، وها هي المضامين التفصيلية قد درسناها في الباب الثاني، فلم نجد فيها ما يشبه أدب المشارقة إلا ما كان من الرسوم الفنية والتقاليد الأدبية التي هي تراث عربي مشترك، حظ المغاربة منه لا يقل كمّاً ولا كيفاً عن حظ المشارقة.

---

(1) كتاب «الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه» لمصطفى الشكعة، نشر «دار العلم للملايين» الطبعة الخامسة، سنة 1983، بيروت.

(2) نفسه، ص: 569.

(3) نفسه، ص: 570.

ويورد الكاتب أول مثال تطبيقي على ما أصدر من أحكام، فيرى أن ابن برد قد أنشأ نصّا في مخاطبة ثائر «قلد (فيه) أبا الفضل بن العميد حينما بعث برسالة إلى خارج على السلطان عمد فيها إلى الترغيب والتهديد معا. والفرق بين الرسالتين هو الفرق بين الأستاذ والتلميذ»[1]. وهذه شذرات من الرقعتين اللتين أوردهما الدارس المذكور. تبدأ رسالة ابن برد على هذا النحو: «أما بعد ـ أتاك الله رشدك، وأجزل من توفيقه قسطك ـ فإن الله تعالى خلق الخلق غنياً عنهم، وأنسأهم بمهل غير مهمل، بل ليحصي آثارهم، وليبلو أخبارهم، وجعلهم أصنافاً متباينين، وأطواراً مختلفين... والسعيد من خاف ربّه، وعرف ذنبه، وبادر بالتوبة قبل فَوْتها... ولك في القدر المقدور فسحة، وفي القضاء المحتوم مندوحة، ولن تضيق بك السبيل عند أمير المؤمنين، وأنت بين طاعة سالفة واستقامة موروثة...» الخ[2].

هذا كتاب ابن برد إلى الثائر، أما كتاب ابن العميد إلى ثائر آخر فمنه: «كتابي وأنا مترجح بين طمع فيك، ويأس منك، وإقبال عليك، وإعراض عنك، فإنك تدل بسابق حرمة، وتمت بسالف خدمة، أيسرهما يوجب رعاية، ويقتضي محافظة وعناية، ثم تشفعهما بحادث غلول وخيانة... ولا جرم إني وقفت بين ميل إليك، وميل عليك، أقدم رجلاً لصدمك، وأؤخر أخرى عن قصدك، وأبسط يداً لاصطلامك واجتياحك... فلا عجب أن تنتبه انتباهة تبصر فيها قبح ما صنعت، وسوء ما آثرت...»[3].

ما الذي يجمع بين هاتين الرسالتين؟ لا شيء على الإطلاق إلا أَنَّ كُلًّا منهما تخاطب ثائراً. فهل ينبغي أيضاً ألا يثور ثائر بالمغرب إلا تقليداً لثائر قلبه في المشرق؟ وهذا نموذج جيد لبيان وَهْم التقليد الذي أصيب به بعض الدارسين فهم يرون أشباحه تُطيف في كل ساحات الأدب الأندلسي...

(1) الكتاب المذكور، ص 571.

(2) نفسه، ص: 570.

(3) نفسه: ص: 571.

وبعد إيراد القطعتين، ينتقل صاحب كتاب «الأدب الأندلسي. . .» مباشرة إلى شيء آخر يمهد له بقوله: «ولا تصيب الرسالة الأندلسية أيّ تطوّر أو تغير، بل تظل مصرّة على السير في ركاب قرينتها المشرقية واقتفاء أثرها، لا يبدل الزمن من شكلها، ولا الأحداث من صوغها وأسلوبها، وإنما تظل أمينة على متابعة نظرائها في المشرق تتعقد تلك منهجاً وأسلوباً فتسرع هذه إلى ملاحقتها، وتوغل تلك تصنيعاً وسجعاً وجناساً فتزداد هذه حماساً إلى التنصيع والسجع والجناس. . .»[1].

أهذا كلام يقال؟ وكيف جمدت الرسالة الأندلسية على قالب لا يستطيع له الزمن تبديلاً، مع أنها تلهث وراء أختها المشرقية، تقلدها في كل «ذرَّة» تغيير تحصل لها. أما كان ينبغي أن يكون الأصل جامداً لا يتحرك، حتى يبقى تقليده جامداً كذلك؟.

ويورد المؤلف بعد النص السابق رسالة للسان الدين بن الخطيب ثم يختم بحكم من النوع السابق، وينتقل إلى «الرسالة الإخوانية» فيفتتح الحديث عنها بقوله: «ما يقال عن الرسائل الديوانية يمكن أن يقال إلى حدّ كبير عن الرسائل الإخوانية، وها هو أبو المغيرة عبد الوهاب بن حزم. . . يقلّد رسالة طريفة مشهورة لبديع الزمان الهمداني، يرفض (فيها) ودّ أحد الحكّام كان يتيه على الناس كبراً وترفعاً، فلما زال عنه السلطان، طلب التودّد إلى بديع الزمان، ولكن بديع الزمان ذا المزاج الحاد يكتب إليه رسالة من الطرافة والسخرية والازدراء بحيث لا نملك إلاَّ الإعجاب برشاقة أسلوبها، ومرارة سخريتها»[2].

ونحن لا ندري أولاً إن كانت الرسالة حقّاً كما ذكره هنا ـ وكما ذكره في كتاب آخر له[3] ـ في هجاء وال عزل عن سلطانه، أم هي في غلام لم يَعُد يصلح

---

(1) الكتاب السابق، ص: 572.

(2) نفسه، ص: 583.

(3) كتاب «بديع الزمان الهمداني» لمصطفى الشكعة، ص 220. (ط. عالم الكتب، بيروت، 1983).

للغزل، وهذا ما فهمه ابن حزم، وما فهمه ابن بسام حين قال في التمهيد لرقعته في كتاب «الذخيرة»: «وعرضت على أبي المغيرة رسالة بديع الزمان في الغلام الذي خطب إليه ودّه بعد أن عذّر، وبقل وجهه وأزهر، فعارضها برقعة يقول فيها...»[1] أما الرقعتان فلا تتركان مجالاً للشك في أن الكلام الوارد فيهما لا يمكن أن يعني شيئاً آخر، غير المعنى الذي ذكره ابن بسام. ولا مجال حينئذ لقول المؤلف السابق عن الحاكم الذي كان يتيه على الناس كبراً وترفّعاً!!...

لكن دعنا من ذلك، فإن الأهم هو الروح المسيطرة، والتي هي من قبيل «خلع الأبواب المفتوحة»... وإلا فما معنى أن يُجْهِدَ المؤلف نفسه، بحثاً عن التشابه بين الرقعتين، ليقول مثلاً «وهكذا نجد أن ابن حزم عبد الوهاب يسير في ركب بديع الزمان، وينسج على منواله حتى في هندسة الرسالة نفسها من إيغال في السجع، وغلو في السخرية، وإلحاح في الشماتة، وتزيين الأسلوب بأبيات من الشعر... إن رسالة ابن حزم لم تَعدُ كونها تقليداً دقيقاً لرسالة بديع الزمان، شأن كل الرسائل النثرية الأندلسية التي لم تخرج عن كونها صدى دقيقاً أميناً لرسائل كتّاب النثر الفني من المشارقة»[2] ما معنى أن يجهد نفسه هذا الإجهاد، ورسالة البديع قد عُرِضَت على ابن حزم ـ كما رأينا عند ابن بسام ـ وطُلب منه أن يُعارضها؟ وقد درسناها في سِيَاق المعارضات، في الفصل الأول من هذا الباب. فهي بطبيعة الحال تشبهها، وتنسج على منوالها، وإلا لما كانت معارضة!!

لكن الغريب أن صاحب كتاب «الأدب الأندلسي» يستنتج من هذه المعارضة المقصودة، التي ظنها تقليدَ أَخْذٍ وَسِرقَة، حُكماً مُطلَقاً، لا يجرؤ منتسب إلى العلم على إطلاقه هكذا وهو قوله السابق: «إن رسالة ابن حزم... شأن كل الرسائل النثرية الأندلسية التي لم تخرج عن كونها صدى دقيقاً أميناً لرسائل كتّاب النثر الفني من المشارقة». إن كلاماً من هذا النوع ليستغني، في

---

(1) ذ: 1/1.

(2) «الأدب الأندلسي...»، ص: 590.

الواقع، عن كل تعليق، فإنه يحمل في طياته من الردّ على نفسه، ما لا مزيد عليه. . .

ليس قصدنا إلى الردّ على الأستاذ مصطفى الشعكة أو على غيره، فذلك ليس من سياق هذا البحث، لكننا وجدنا ـ ونحن نبحث عن مراجع هذه الدراسة ـ من التعميمات الخاطئة، والخلط بين الدراسة الأدبية الجادة، والإعراب عن الأحكام السابقة، وتصديق الأوهام، ما جعلنا نتناول هذا الموضوع، بهذه السرعة، من الجوانب التي تناولناها منه لمجرد بيان نوعية ذلك الخلط والغلط، والتمثيل عليه بنماذج قليلة منه.

هذه قَضيَّة الأصالة التي أحببنا أن نثير بعض جوانبها، كما فهمها نفر من الدارسين العرب المحدثين. وليتهم كانوا قاموا بتتبع دقيق للفنّ الأدبي في المشرق والأندلس، فبينوا كيف تنمو القوالب، وكيف تتطور الأفكار، وكيف يكون التعبير عن القيم المشتركة، مما يكون ذا فائدة مؤكدة في التأريخ الأدبي. وبيان مراحل التطور العام لِلْحركة الأدبية في المغرب والمشرق. لكنهم، للأسف، تصوروا الأدباء كآلات التسجيل الحديثة التي يُطلَب الاستماع إلى ما عندها، فلا تُعطي إلا ما هو مسجل فيها. وكأن الأديب الأندلسي تمثال من صخر، لم يخلق الله فيه من معالم الآدمية إلا القدرة على الحفظ، ونسخ الصور المطابقة شكلاً ومضموناً للأصل النموذجي الذي يلوح في آفاق المشرق.

والغريب أنهم حين يحبون أن يمثلوا تمثيلاً دقيقاً لهذا التقليد الموهوم: لا يجدون إلا قوالب العبارة المسجوعة، أو الأغراض الأدبية العامة، وكأنه كان على الأندلس والمغرب وحدهما أن يشذا عن قاعدة تعبيرية عامة، هي وليدة سياق حضاري لا يمكن الوقوف في وجهه. فالسجع مثلاً هو أحد هذه النتائج الحضارية. ونحن نعتقد أنه لو لم يوجد في المشرق، لأوجده الأندلسيون، لأنه نتاج طبيعي للقاء بين الخصائص التعبيرية والموسيقية للغة العربية، وبين ما يفترضه التطور الحضاري من تنميق، وزخرفة، يجافيان البساطة والسذاجة القديمتين. ولقد أمكن، للأندلسيين، أن تأتي هذه النتائج الحضارية في

ملابسهم، ومطامعهم، وعاداتهم، وتنظيم جيوشهم، مختلفة لما لأهل المشرق من كل ذلك، ولكنهم في المجال الثقافي لم يخرجوا عن جوهر التعبير العربي، لأن الجوهر الثقافي يمنعهم من ذلك. أما أن نظن أنهم في فكرهم، وأدبهم، وثقافتهم مجرّد نسخة لما هو موجود عن كل ذلك في المشرق، فسذاجة لا شيء في علم الاجتماع، ولا في علم النفس، ولا في واقع الأمر يشجعنا على قبولها من أصحابها ولو على سبيل المبالغة والغلو.

وفيما عدا ذلك فنحن لا ننظر إلى المغرب والمشرق على أنهما كيانان حضاريان وثقافيان مستقلان متميزان بعضهما عن بعض. نعم إن لكلٍّ منهما ملامح شخصيته الأصيلة، بل في كل منهما كيانات أقل منهما. لها أيضاً من ملامح الشخصية المحلية مالها، ولكن هذه الأصالة لا تبلغ أبداً أن تجعلنا ننظر إلى العلاقة بينهما، في مقومات شخصيتهما الواحدة، وفي أكثر مجالاتها تعبيراً عن وحدتهما. . . على أنها مسألة تقليد دائم من هذا لذاك.

والذي نظنه أقرب إلى الحقيقة هو أننا حين درسنا النثر الأدبي الأندلسي، في واحد من أزهر عصوره، وأوفرها مادة، ووقفنا تلك الوقفات الطويلة عند مضامينه وأشكاله، لم نشعر أبداً بأننا نعالج أصداء تحكي صوتاً تأتيها رَنّاتُهُ من بعيد، أو تترسم خُطىً لأُسْتَاذٍ سار على ذلك النهج من قديم. ولعلّ الذي هيأ لبعض الدارسين أن يتوهموا مثل تلك الأوهام، أن بعض الأدباء الأندلسيين كانوا يريدون إظهار تَفَوُّقِهم على إخوانهم المشارقة، في ميادينهم التي سبقوا إليها بالذات، وفي الموضوعات التي بُنِيَتْ عليها شهرتهم، فَظَنّ من ظنّ أن تلك النماذج القليلة التي كانت تأتي أحياناً في سياق المعارضات، دليل على التقليد والإِتِّباعِيَّة.

إن النثر الأندلسي أصيل أصالة أهله، يدل على واقعهم التاريخي، ويعبر عن حياتهم، ويستجيب لمقتضيات ظروفهم، فإذا كنا نعدّ مجردّ التعبير عنه بالعربية، أو بواسطة السجع، تقليداً، ومحاكاة، فذلك أمر آخر. .

الخلاصة

كان منهج البحث، الذي سعينا إلى الالتزام به في الفصول الماضية، قد اقتضى أن ننهي كلّ واحد من تلك الفصول بخلاصة مركزة، نضمنها أهمّ النتائج التي توصلنا إليها، والآراء التي استطعنا الخروج بها من الموضوع المطروق. فلا حاجة بنا الآن، إذن، إلى أن نعيد الكلام في ذلك، أو أن نكرّره بكلمات أخرى، غير التي استعملناها أوّل مرّة.

أما الذي أحببنا أن نفرد له هذه الفقرات الختامية، فهو الوقوف عند عدد من النتائج العامة التي لم يكن يتأتى الوصول إليها إلّا من خلال نظرة كلية شاملة، تأتي في نهاية البحث، وتدلّ على زبدة الرأي في أهمّ القضايا التي تناولها، والمسائل التي أثارها.

ولعلّه بإمكاننا أن نحصر كل ذلك في النقاط التالية:

1 ـ ظل النثر الأندلسي طوال قرنين من الزمن: الثاني والثالث الهجريين، حبيس الاهتمامات الرسمية في معظمه، لا يكاد يتجاوزها، إلا على استحياء، إلى ميادين قليلة، ليست هي نفسها عديمة الصلة بتلك الاهتمامات، أو بما يكون صدًى لها، أو متفرعاً عنها، لدى فئات معينة من المجتمع. وقد كانت حركة النثر تزداد نشاطاً وتكتسب المزيد من عناصر القوة، بتقدم الدولة الأموية، وازدهارها، حتى لَيَسَعنا القول بأن تقدم النثر الأدبي خلال القرنين المذكورين كان «منحة» من الحكّام الأمويين، واكب رقيّ دولتهم، وساير مراحل تقدمهما على درب القوة والازدهار.

2 ـ ثم كان القرن الرابع، فبلغت فيه تلك الدولة أوج عزها، وعنفوان قوتها، فاستجاب النثر لمقتضياتها التشريعية والتنظيمية، فتنوعت نصوصه، واختلفت صيغها باختلاف طبيعتها. وقد انعكست على صفحته آثار الازدهار الحضاري، فتجلت، بخاصة، في جنوحه إلى رقة المباني، وعمق المعاني، وانحياز ملحوظ إلى ناحية التأنق، والسعي إلى إحكام الصنعة، والأخذ بحظ ما من الزخارف اللفظية.

وبالجملة، فقد فارق النثر بساطتهُ البدوية، وأعرض، نهائياً، عن تقشفه الذي كان من صفاته المميزة له، على الأغلب، في الفترات السابقة.

3 ـ ولعلّ خير ما يصلح التمثيل به على هذا القدر الذي أحرزه النثر من التقدّم: الانطلاقة الملحوظة لتلك الحركة التدوينية الواسعة، التي لاحت تباشيرها منذ مطالع القرن الرابع، والتي دخل النثر بموجبها عهداً حضارياً ممتازاً، وحقق بها واحدة من أهمّ طفراته على درب نضجه واكتماله. ذلك أن دوره حينئذ قد تجاوز، بكل تأكيد، مجرّد النهوض بمهامٍّ إعلامية ظرفية ـ كما كانت حاله طوال العهد السابق ـ ودخل مجالات التعبير عن النضج العقلي، الذي تحقّق للأمّة، وبدت ثماره الطيبة في تلك المعارف المتنوعة التي هبّ المثقفون إلى التأليف فيها، كلٌّ في الميدان الذي تفرغ له.

4 ـ ولكن ما تحقق للنثر، في هذا الميدان، على جلاله، لا ينبغي أن يصرفنا عن الإشادة بذلك الانتصار الذي تحقق له في ميدان آخر، والذي لعلّه لا يقلّ عنه أهمية، إن لم يفقه... وهو على كلّ حال يأتي كالموازي له. فإذا كانت حركة التدوين تدلّ على نضج العقل، واقتداره على تمثل المعارف والتّوق إلى تجاوز مجرّد الإفادة من رصيدها، إلى الرغبة في تنميته، والمشاركة في دفعه نحو المزيد من التقدم والارتقاء، فإن النثر في هذا العصر قد دخل مجالات التعبير الوجداني، وحاول النهوض ببعض جوانب الأدب الغنائي، الذي ظلّ حكراً على الشعر، لا يرقى النثر إلى مزاحمته فيها. وبذلك حقق الإنشاء النثري هذه النقلة الواسعة التي عبرت به إلى ضفة أخرى من بحر وظائفه، وأتاحت له

بذلك أن يغدو أداة مكتملة الجوانب، قادرة على التعبير عن كل مشاغل النفس البشرية: تبلّغ المعلومات، وتُكسِب المعارف، وتترجم الحساسيات العاطفية.

وهكذا نستطيع أن نقول إنَّ النثر في القرن الرابع قد زحف على ثلاث جبهات متباينة:

- الأولى هي مواصلة النهوض بالأعباء الإعلامية، ولكن من ملاحقة التطور الذي فرضه الازدهار السياسي للدولة، وما نتج عنه من مقتضيات النشر، والتشريع، والتنظيم. . . .
- والثانية هي ولوج مجالات التعبير عن العواطف، ونقل الأحاسيس، ورصد التموجات النفسية والتّعبير عن أنواع الانفعالات.
- والثالثة هي المتمثلة في تلك الحركة التدوينية الواسعة التي امتدت آثارها إلى معظم مجالات المعرفة التي بلغتها الإنسانية وقتئذ.

5 ـ على أن عهد النثر الأدبي في الأندلس، هو القرن الخامس دون منازع، فقد مهدت أمامه السبل جميعها، وانبسطت له الطرق والدروب، حتى لم يبق ميدان من ميادين التعبير عن اتجاهات العقل، ومطالب الروح، ومشاعر القلب، إلاّ دخله، وضرب فيه بسهم وافر.

ويكفي برهاناً على ما استطاع الإنشاء النثري أن يحققه من المكاسب، في ميادين القلب نفسها، وهي التي كانت أبعد عنه من أيّ شيء آخر، أن كبار شعراء هذا العصر، من أمثال ابن خفاجة، وابن زيدون وغيرهما أخذوا يستخدمون النثر فيما كان الشعر وحده يُستَخْدَم فيه. وكأنما أضحى الشعراء يحسون بأن النثر أوسع لأداء ما في نفوسهم من ضروب المشاعر. . . وتلك علامة أخرى من علامات تطوره الكبير في هذه المرحلة من مسيرته.

6 ـ ولقد أتيح للأدباء، خلال هذا القرن الخامس، من ظروف العمل، ووسائل التشجيع المادي والمعنوي، وعناية الأمراء بهم، وتنافسهم عليهم، ما أتاح لأكثرهم أن يؤثروا، تأثيراً مباشراً، في مجرى الحياة العمومية. ذلك أنهم

كان منهم الوزراء، والكتاب، والمستشارون ذَوُو الكلمة المسموعة، في أغلب الحالات.

وكان ما بلغه البعض من سعة في الثروة، واتساع في الصيت، دليلاً على المكانة المرموقة التي نالوها لدى الأمراء الحاكمين.

7 ـ ولئـن كان الأدب النثري الأندلسي قد عبر تعبيراً ملحوظاً عن صلة الأدباء الكتّاب بصفة خاصّة، بالدوائر الرسمية، وأوساط الحكم، وعبّر بكلّ وضوح عن اهتمامات الحكّام، ونقل إلينا نماذج مدققة عن ظروفهم في السلم والحرب، فإنه من الخطإ أن نظن أنه كان بعيداً عن الشَّعْب، أو قليل الإصغاء إلى الأحداث التي كانت تهز أركان المجتمع.

والحق أن كثرة ما عالج النثر الأدبي من حالات المجتمع، وأوضاعه المختلفة تجعله أقرب إلى مفهوم «الشعبية» منه إلى مفاهيم «الارستقراطية».

ولقد عانى الأدباء نفس المحن التي عاناها الشعب الأندلسي في أقاليمه المختلفة، وأصابهم من الأذى نصيب وافر، فوصفوا وصفاً دامياً تلك الأحداث الجليلة التي كانت تكدّر عيش الناس، وتسلبهم وسائل الأمن والدعة، وتلقيهم بين مخالب أعدائهم الظافرين.

8 ـ وكما عبر الإنشاء النثري عن تفاهة بعض التصرفات الإنسانية، وحقارة بعض النماذج البشرية التي لا يصدها شيء عن تمريغ الكرامة، والتضحية بكل المثل العليا من أجل الكسب السهل، والحصول على الغنائم الباردة... فلقد عبر، مراراً لا تحصى، عن نبل المشاعر التي تمنح الإنسان أبعاد آدميته الحقيقية، وترفعه إلى تلك المدارج السامية التي تتضاءل أمامها أضخم المكاسب المادية....

ويمكننا أن نعد، من قبيل هذا التسامي، تلك الحركة التضامنية المكثفة التي جعلت الأدباء يهبون إلى تسخير جاههم، وبلاغة أقلامهم في الشفاعة لطوائف مختلفة من البائسين، والمحرومين، والذين تنكرت لهم الأيام، وأظهرت لهم وجه العبوس.

9 ـ ولكن حياة الأندلسيين لم تكن كلّها على هذه الوتيرة من البأساء والضراء، فكم صفت الأيام لبعضهم، وكم أشرقت لهم فيها من شموس، وكم نالوا من طيباتها، وأصابوا من لذائذها، والأحوال مواتية، والدنيا تمد لهم في حبل الأمان. . . فعبر الأدب تعبيراً مؤثراً عن «فرحة الحياة» وعن «لذة العيش»، ووصف أُوَيْقَات الهناء والسرور، وعبر عن كل ما يعتلج في نفوس أولـئك الأدباء من إحساس متدفق بالجمال، وقدرة على الانفعال بكل مظهر من مظاهره.

10 ـ وكيفما كانت ضخامة الجهود التي بذلت في إحكام «صنعة المضامين»، واتقان فنون التصرف في المعاني، فإن ما بذل منها في «صنعة الاشكال» جديرة هي الأخرى بالتنويه والإشادة.

والواقع أنه إذا كانت طائفة من الكتاب تنفق ما عندها من البراعة في تنويع التراكيب والمباني، وحذق الصياغات المباشرة من الأداء الإنشائي، فإن مجموعة من الأدباء الناثرين، ومن جلتهم، وأحقهم منا بالعناية والتقدير، كانوا فيما يشبه حالة دائمة من حالات البحث عن القوالب المستطرفة للتعبير من خلالها. وقد كانت تلك الجهود تثمر لديهم أنواعاً من الطرائق التعبيرية، وأساليب الأداء، تُنْبِىءُ كلها عن فهم مؤكد لمدى الفوائد الفنية التي تُجْنَى من طَرْق تلك الأبواب، والإعراض عن أنماط التعبير «الخطي» المباشر.

وإذا لم تثمر تلك الجهود ما كنا نتمنى أو نتوقع لها من الأضرب الراقية، فلم تعدُ أكثرها حدود البساطة، ولم يتحقق لها إلا في النادر، ما يستلفت الانتباه، فإن لِأُولَئِكَ الكتّاب، على كل حال، فضل السعي الدائب، والطموح إلى ارتياد تلك الآفاق الغنية، والتجول في أنحائها المجهولة. والذي هو أهم من كل ذلك وضوح الرغبة في الإطْرَاف، وإرادة الحصول على المبنى الجديد.

11 ـ ولعلّ الذي هو حَرِيّ بأن ينسينا سذاجة بعض تلك المحاولات، ما كان لبعضٍ من أصحابها، ومن غيرهم، من قدرة على صوْغ معالم الفن الرفيع، وهم يحوكون النسيج الداخلي لنصوصهم النثرية. وكم كانت بعض نماذجهم الناجحة تحوي من أساليب المهارة البادية في نعومة ألفاظها، وشفافية صيغها،

وجودة سبكها، وعذوبة أنغامها، وكل ذلك في جزالة تركيب، وجلالة سياق، تنبىء بمقدار ما تحقق للغة الضاد، في هذا العصر، من دقّة في الأداء ورشاقة في التعبير.

والحق أن بعض الأدباء كانوا يُنْشِئُونَ رقاعهم، فتخرج من بين أيديهم كما يخرج الشاعر الفحل قصيدته العصماء، بل كما تنتهي لوحة الفنان الموهوب في مرسمه المزدحم بعرائس الإلهام.

12 ـ وخلاصة الخلاصة عندنا أن النثر الأندلسي، في القرن الخامس، يمثل بمضامينه وأشكاله قمة عالية من الإبداع الفني الحقّ، وذروة شامخة من ذُرَى الجهد الخلاق الذي بَدَا لنا، في تلك الظروف العسيرة التي كانت تجتازها الأمة كلّها، في كل أرجاء بلادها، وكأنه علامة من علامات المقاومة الأدبية، عن طريق التمسك بأصالة الفنّ. . . لقد عبّر الأدباء اللاّمعون، بإنشائهم عن ضمير الأمة، وأعربوا عن مكنون الصدور ممّا لم يستطع الحكام المتخاذلون أن يهتدوا إلى بلوغه، أو تحقيق القدر اللازم منه لحماية الأمة، والمحافظة على الوطن.

وحين مضى وانقضى كل شيء، بقي الأدب شاهداً على ما كان، وذلك سرّ الخلود في الفنّ.

* * *

فهرس الفهارس

أوّلاً
قائمة المراجع والمصادر
مرتبةً على حروف المعجم،
اعتماداً على عناوين الكُتُب(*)

ـ أ ـ

- ابن حزم الأندلسي: لعبد الكريم خليفة، دار العربية للطباعة والنشر... بلا تاريخ.
- ابن زيدون: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1979.
- ابن شُهيد الأندلسي: حياته وآثاره: لشارل بلا، منشورات الجامعة الأردنية.
- ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع: لفؤاد أفرام البستاني، (سلسلة الروائع)، بيروت 1981.
- ابن عبد ربه وعقده: جبرائيل جبور، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1979.
- إحكام صنعة الكلام: أبو القاسم الكلاعي، ابن عبد الغفور، تحقيق: د/ رضوان الداية. دار الثقافة، بيروت، 1966.
- أخبار وتراجم أندلسية (مستخرجة من معجم السلفي) تحقيق: د/ إحسان عباس، بيروت، 1963.
- الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، الأستاذ عمر رضا كحالة، م. التعاونية، دمشق.

(*) تنبيه: اكتفينا هنا بذكر أهم الوثائق التي استفدنا منها، أو رجعنا إليها أكثر من مرّة. أما المنشورات الأخرى فقد ذكرنا بعضها في هامش البحث وقت الأخذ منها، أو الإشارة إليها.

- الأدب العربي في الأندلس: د/ عبد العزيز عتيق، دار النهضة... بيروت، 1976.
- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: د: أحمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه: د/ مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.
- أدب المغاربة والأندلسيين...: الأستاذ: محمد رضا الشبيبي، مطبعة الرسالة، 1961.
- أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: بطرس البستاني، دار مارون عبود، بيروت، 1979.
- أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، بتعليق الأستاذ المراغي، مطبعة المكتبة التجارية الكبرى.
- إشبيلية في القرن الخامس الهجري: د/ صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت.
- الأعلام: للأستاذ: خير الدين الزركلي، الطبعة الثالثة.

- ب -

- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب: ابن عذاري المراكشي، دار الثقافة، بيروت (تحقيق ليفي بروفنصال).

- ت -

- تاريخ الأدب الأندلسي: د/ إحسان عباس، جزآن، دار الثقافة، بيروت، 1962.
- تاريخ الأدب العربي في الأندلس: د/ إبراهيم علي أبو الخشب، دار الفكر العربي، القاهرة.
- تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين: الأستاذ: يوسف أشباخ، ترجمة الأستاذ عبد الله عنان، الخانجي: مصر، 1958.
- تاريخ علماء الأندلس: ابن الفرضي، الدار المصرية... 1966.
- تاريخ الفكر الأندلسي: غنثالث بالانثيا، ترجمة د/ حسين مؤنس، القاهرة، 1955.
- تاريخ قضاة الأندلس (المرقبة العليا...) أبو الحسن النباهي، تحقيق ليفي بروفنصال، المكتب التجاري، بيروت.

- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د/ م. رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت.

- ج -

- جذوة المقتبس. . . : الحميدي، الدار المصرية للتأليف. . . 1966.
- جمهرة أنساب العرب. . . : ابن حزم الأندلسي، دار المعارف، مصر، 1977 (تحقيق ليفي بروفنصال).

- ح -

- الحلة السيراء (جزآن): ابن الأبار، الشركة العربية. . . مصر، 1963.
- حياة وآثار الشاعر الأندلسي: ابن خفاجة: حمدان حجّاجي، الشركة الوطنية. . . الجزائر، 1982.

- خ -

- خريدة القصر وجريدة العصر، للعماد الأصفهاني، (قسم شعراء المغرب والأندلس): الدار التونسية، 1971.

- د -

- دراسات في الأدب الأندلسي: د/ سامي مكي العاني، بغداد، 1978.
- دولة بني زيري، ملوك غرناطة: الأستاذ: إسماعيل العربي، ديوان المطبوعات. . . الجزائر، 1982.
- الدولة العربية في إسبانيا: من الفتح إلى سقوط الخلافة: د/ إبراهيم بيضون، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

- ذ -

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: لأبي الحسن بن بسّام، تحقيق د/ إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، (الأقسام الثلاثة الأولى بشكل خاص).

- ر -

- رسائل البلغاء: الأستاذ: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة.
- رسائل الجاحظ: الأستاذ حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، 1933.

- ز -

- زهر الآداب، وثمر الألباب: أبو إسحاق الحصري، (جزآن) دار إحياء الكتب العربية، 1953، تحقيق الأستاذ: علي محمد البجاوي.

- ص -

- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: القلقشندي، طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر.
- الصناعتين (كتاب): أبو هلال العسكري، تحقيق الأستاذ البجاوي وزميله: دار إحياء الكتب... 1952.

- ظ -

- ظهر الإسلام (الجزء الخاص بالأندلس): الأستاذ أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1966.

- ع -

- العقد الفريد: لابن عبد ربه، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983، تحقيق الأستاذ: أحمد أمين.
- فصول في الأدب الأندلسي: د/ حكمت علي الأوسي، مكتبة النهضة، بغداد.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي: د/ شوقي ضيف، دار المعارف بمصر.
- في الأدب الأندلسي: د/ جودت الركابي، دار المعارف بمصر، 1966.
- قرطبة: حاضرة الخلافة في الأندلس: د/ سيد سالم، (جزآن) دار النهضة العربية 1981.
- قصة الأدب في الأندلس: عبد المنعم خفاجي، (5 أجزاء) مكتبة المعارف، بيروت، 1962.

- قلائد العقيان: الفتح بن خاقان: مطبعة التقدم العلمية (ط. 1) 1320 هـ، وطبعة بولاق، 1876.

- م -

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، (جزآن) شركة ومطبعة مصر، 1939.
- مذكرات الأمير عبد الله: الأمير عبد الله الزيري، تحقيق ليفي بروفنصال، دار المعارف، 1955.
- المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، تحقيق الأستاذ: سعيد العريان، منشورات الأزهر بمصر.
- معجم الأدباء...: ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون.
- المعجم الأدبي: د/ جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، 1979.
- المغرب في حلي المغرب: لابن سعيد، تحقيق: د/ شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1964.
- المقتبس في أخبار بلد الأندلس: أبو مروان بن حيّان، (جزء منه) تحقيق الأستاذ عبد الرحمٰن الحجي، بيروت، 1965.

- ن -

- النثر الفني في القرن الرابع الهجري: د/ زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، 1957.
- النثر الفني وأثر الجاحظ فيه: الأستاذ عبد الكريم بلبع، مكتبة الأنجلو المصرية، 1955.
- نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن محمد، المقري، تحقيق د/ إحسان عباس، دار صادر، 1968.
- النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1948.

- و -

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، تحقيق د/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

- ي -

- يتيمة الدهر: أبو منصور الثعالبي، تحقيق د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

مراجع باللغة الفرنسية

— L'ESPAGNE MUSULMANE AU Xème Siècle: (Institutions et Vie Sociale), E. Levy - Provencal, (1932).
— La Civilisation Arabe en Espagne: E. Levy-Provencal - Le Caire 1938.
— Encyclopédie de l'Islam: Articles Divers. G.P.- MAISONNEUVE et Larose NA 1975.
— Histoire des Musulmans D'Espagne: (T: III netamment) R. Dozy Brill 1932.
— L'Occident Musulman et la civilisation Arabe Hispanique: E. Levy-Provencal.
— La Poésie Andalouse En Arabe Classique au XIème Siècle: Henri Peres.

ثانياً

فهرس الأعلام البشرية

توضيح

1 ـ اعتمدنا في ترتيب الخلفاء والأمراء على أساس ألقابهم الرسمية، إذا كانت لهم مثل هذه الألقاب. وهكذا فإن عبد الرحمٰن الناصر يبحث عنه في حرف «النون»، والحَكَم المستنصر، في حرف «الميم» وهكذا... فإن لم تكن لهم ألقاب ذكرناهم اعتماداً على أسمائهم الشخصية. وهكذا فعبد الرحمٰن الداخل يبحث عنه في حرف «الدال»...

2 ـ أسقطنا «أل» التعريفية، فلم نقم لها حساباً عند الترتيب، ولو أثبتناها مع بعض الأسماء اللازمة لها. فالأفطس يبحث عنه في حرف «الألف»، والجاحظ في حرف «الجيم»، وهكذا في سائر الأسماء المماثلة.

3 ـ أسقطنا من حسابنا في الترتيب لفظة «ابن» و«أبو»، واعتمدنا على ما بعدهما مباشرة حتى لو كان لفظ «أبو» نفسه. وهكذا، وضعنا ابن بسّام في حرف «الباء»، وابن الهوزني في حرف «الهاء»، بينما وضعنا ابن أبي الخصال في حرف «ألف» وليس في حرف «الخاء»، ومثله ابن أبي زِمنين وضعناه في حرف «ألف» وليس في حرف «الزاي».

4 ـ الأعلام المشهورون بألقاب معروفة ذكرناهم على أساسها. فالجاحظ مذكور في حرف «الجيم» والمعري في «الميم».

5 ـ كل الأسماء المركبة بالإضافة إلى واحد من أسماء الجلالة ذكرناها في حرف «العين» مهما كان حرف الكلمة الثانية. وهكذا فعبد الله وعبد الرحمٰن وعبد الملك وعبد الوهاب... كلها في حرف «العين».

6 ـ اعتمدنا ذكر الأعلام الواردة في المتن إلا في النادر، فإننا فهرسنا أيضاً بعض الأعلام الواردة في الهوامش.

ـ أ ـ

ـ ب ـ

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ جـ ـ

ـ حـ ـ

ـ خ ـ

ـ د ـ

ـ ذ ـ

ـ ر ـ

ـ ش ـ

ـ ص ـ

ـ ط ـ

ـ ظ ـ

ـ ع ـ

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ق ـ

ـ ك ـ

– ل –

– م –

- ن -

ـ هـ ـ

ـ و ـ

- ي -

ثالثاً
فهرس الأعلام الجغرافية(*)

ـ أ ـ

ـ ب ـ

(*) تنبيه: لم نفهرس كلمة «الأندلس» لأنه لا تكاد تخلو منها ورقة من أوراق هذا البحث.

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

ـ و ـ

ـ ي ـ

رابعاً

فهرس الشواهد النثرية

الكُتاب ومضامين نصوصهم | **الصفحات**

ـ أ ـ

ـ ج ـ

ـ ح ـ

— ر —

ـ ز ـ

ـ س ـ

ـ ش ـ

ـ ط ـ

ـ ع ـ

ـ ك ـ

خامساً

فهرس الكتب والرسائل المذكورة في المتن(*)

(*) تنبيه: لم نفهرس كلمة «الذخيرة» لكثرة ورودها، دون أن يكون في الرجوع إليها ما يفيد في التعريف بهذا الكتاب الذي خصصناه بدراسة مستقلة شاملة.

سادساً

فهرس الأبيات والأشطار

الكلمة الأولى	الكلمة الأخيرة	البحر	الشاعر	الصفحة
		— ب —		
أنا الشمس	الغربُ	الطويل	ابن حزم أبو محمد	125
أعاتب	اجتنابُ	الوافر	؟	378
إذا نلتُ	ترابُ	الطويل	المتنبي	678
		— د —		
هذا المقام	البَلَدُ	البسيط	البلّوطي	125
أين الخدود	الفاسدُ	الكامل	ابن الرومي	446
سقط	باليَدِ	الكامل	النابغة الذبياني	618
شمس	واحدَهْ	الكامل	ابن حسداي	621
* جمعت	الأكباد	الكامل	ابن عبد البر	354
		— ر —		
ماذا تقول	ولا شجرُ	البسيط	الحُطَيْئة	301
حدق الحسان	وتغارُ	الكامل	الجزيري	196
أبرق	بضائر	الكامل	الكميت	219
من الأولى	والعكِر	البسيط	المعري	438
وكنّ إذا	بالمحاجر	الطويل	ابن أبي ربيعة	678
* لَا هُمَّ	الداري	الرجز	؟	510

* هذه العلامة تدل على أشطار الأبيات.

سابعاً

فهرس الآيات القرآنية الكريمة

ثامناً

فهرس الأحاديث النبوية الشريفة

تاسعاً
جريدة المحتويات التفصيلية

الباب الثاني:

الباب الثالث:

مطبوعات صادرة للمؤلف*

- اللسان الوظيفي: المعهد التربوي الوطني، 1975.
- مختارات من الشعر الجاهلي: ديوان المطبوعات الجامعية، 1981.
- محاضرات في الأدب الجاهلي، الجزء الأول: بيئة الأدب الجاهلي: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.
- الشواهد النقدية: من العصر الجاهلي إلى بداية عصر التأليف، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.
- ابن بَسّام الأندلسي وكتاب «الذخيرة...»: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- عدد من المقالات والدراسات النقدية في بعض المجلات الجزائرية منها: القَبَس، المجاهد الثقافي، المجاهد الأسبوعي الخ...

---

* يرحب المؤلف بكل رأي أو نقد أو تصويب أو تنبيه يوافيه به قراؤه، ولا سيما من بين المعتنين منهم بالدراسات الأندلسية، إلى العنوان التالي:

ص. ب: 440، الجزائر ـ المحطة.
الجمهورية الجزائرية.

المؤلف

علي بن محمد

(دكتوراه الدولة في الآداب)

- أنهى دراسته الثانوية بـ «مدرسة» قسنطينة.
- نال شهادة الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق، بالجمهورية العربية السورية.
- حصل على دكتوراه الحلقة الثالثة، من جامعة الجزائر، عام 1976.
- نال دكتوراه الدولة من جامعة الجزائر عام 1987.
- علّم بعدة ثانويات في قسنطينة والجزائر.
- تولى وظائف عليا في وزارة التربية من 1970 إلى 1977.
- التحق بجامعة الجزائر للتدريس في معهد اللغة العربية وآدابها التابع لها منذ سنة 1980.

الكتاب: تناول هذا التأليف دراسة المراحل التي مرّ بها النثر الأدبي في الأندلس من الفتح إلى نهاية القرن الخامس الهجري، وقد تعمّق في إنتاج هذا العصر الذي هو من أغنى وأخصب العصور الأندلسية أدباً وفنّاً، ورصد مختلف الأشكال الفنية التي اتخذها النثر، وعبّر بها الأدباء عن جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والعاطفية.



دار الغرب الإسلامي

بيروت - لبنان

لصاحبها: الحبيب اللمسي

شارع الصوراتي (المعماري) - الحمراء - بناية الأسود

تلفون : 340131 - 340132 - ص . ب . 5787 - 113 بيروت - لبنان .

DAR AL-GHARB AL-ISLAMI - B.P.:113-5787 - Beyrouth - Liban

الرقم 90/10/2000/185

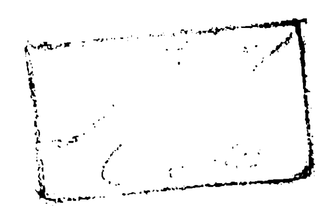
التنضيد : كومبيوتايب / بيروت

الطباعة : مؤسسة جواد للطباعة والتصوير

هاتف: ٨٣٧٧٠٢-٨٣٨١٥٧ - بيروت - لبنان

LA PROSE LITTERAIRE ANDALOUSE

AU 5ème / XIème SIÈCLE



PAR

ALI BEN MOHAMED
(UNIVERSITÉ D'ALGER)

TOME II



Dar al-Gharb al-Islami

LA PROSE LITTÉRAIRE
ANDALOUSE

AU 5ème / XIème SIÈCLE

2

Série Universitaire

LA PROSE LITTÉRAIRE ANDALOUSE

AU 5ème / XI^{ème} SIÈCLE

PAR

ALI BEN MOHAMED
(UNIVERSITÉ D'ALGER)

TOME II

